This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
B 3 828 942

[illegible]ALISCHE STUDIEN

Hans Bélart

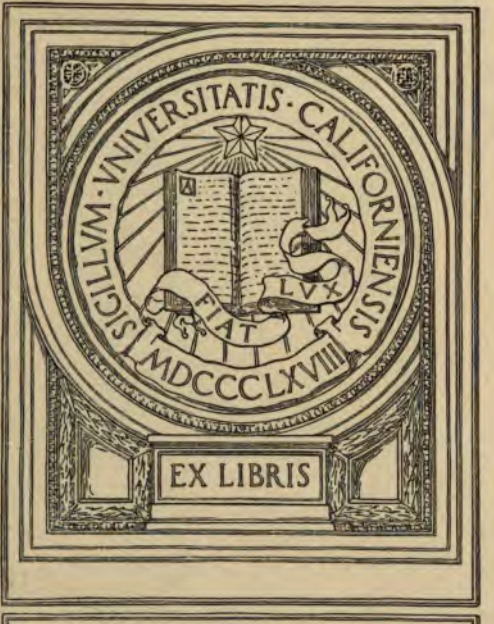
Richard Wagner

in

Zürich

HERMANN SEEMANN NACHFOLGER
LEIPZIG.

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·



Musikalische Studien III.

Richard Wagner in Zürich.

(1849—1858.)

Von

Hans Bélart.

Erster Band:

Richard Wagner's Wirken im Interesse Zürichs und seine geselligen und familiären Beziehungen daselbst.

Univ. of California

Leipzig.
Hermann Seemann Nachfolger.
1900.

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Burdach

UNIV. OF
CALIFORNIA

Druck von Oswald Schmidt, Leipzig.

Vorwort.

Zu den 50jährigen Gedenktagen an Richard Wagner's Leben und Wirken im Exil in Zürich habe ich es unternommen, meine sämtlichen in den Jahren 1885—96 in Zürich angestellten Forschungen über Wagner's ehemaliges Wirken im Interesse Zürich's und seine geselligen und familiären Beziehungen daselbst in vorliegendem Bande der Öffentlichkeit zu übergeben. Meine in einer Reihe von Zeitschriften und Zeitungen hierüber publizierten Artikel erscheinen hier vollständig umgearbeitet im Einklange mit dem neuesten Stande der Forschung und mit einer Reihe bisher unedierter Mitteilungen von Zeitgenossen. Bei der Schilderung der örtlichen Verhältnisse hat mir das Werk: „Vögelin, das alte Zürich" durch gütiges Entgegenkommen der Stadtbibliothek Zürich wesentliche Dienste geleistet. Ein späterer zweiter Band soll Studien und Kritiken über Wagner's Kunstschriften, Dichtungen und Kompositionen in Zürich, und seine damaligen Beziehungen nach aussen enthalten.

Möchte dieser Arbeit, der als Motto Wagner's Ausspruch aus dem Jahre 1851 in Zürich dienen soll: „Nie konnte ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden, ohne dass er auch als Mensch geliebt, und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde", — das nötige Interesse entgegengebracht und die erforderliche Anerkennung nicht versagt werden.

Der Verfasser.

M65114

Inhalt des ersten Bandes.

Seite

Einleitung 1

1. Wagner's gesellige Beziehungen in Zürich:

I. Kapitel. R. Wagner's erste Bekannte in Zürich 3

II. Kapitel. R. Wagner's Verkehr mit Zürchern und den in Zürich ansässigen Deutschen 12

2. Wagner's Wirken im Interesse Zürichs:

III. Kapitel. R. Wagner's Theater-Kapellmeisteramt in Zürich . 21

IV. Kapitel. R. Wagner's Konzerte in Zürich 30

3. Wagner's familiäre Beziehungen in Zürich:

V. Kapitel. R. Wagner und Emilie Heim 40

VI. Kapitel. R. Wagner und Mathilde Wesendonk, und die Katastrophe Wagner's auf dem grünen Hügel in Enge bei Zürich 46

Schlusswort 68

Züricher Namen-Register 71

Anhang: Wagner's Kunstperioden in Zürich und Chronik . . . 72

Einleitung.

Als Wagner von der sächsischen Regierung wegen wesentlicher Teilnahme an der aufrührerischen Bewegung des sogenannten Dresdener Maiaufstandes des Jahres 1849 steckbrieflich verfolgt nach Zürich floh, stand er im 36. Altersjahre. Er hatte nicht nur seine Kapellmeisterjahre in Magdeburg, Königsberg und Riga und seine schwere erste Pariser Zeit hinter sich, es war auch seine seit acht Jahren innegehabte Anstellung als erster königlicher Kapellmeister der Hofoper zu Dresden hiermit abgeschlossen. Wagner war damals von der Notwendigkeit der politischen Umgestaltung Deutschlands um so mehr überzeugt, als er von ihr auch eine Umgestaltung in der Kunst erwartete. Seine Auffassung contrastierte aber mit derjenigen der Aufständischen darin, dass er eine Republik mit dem Königtume an der Spitze forderte, so dass, wie er in seiner Vaterlandsrede sich ausdrückte, Sachsen als Freistaat mit dem erblichen Königshause Wettin als der höchsten vollziehenden Gewalt an der Spitze erklärt werden sollte. Wagner hatte sich nicht am Barrikadenkampf beteiligt, dagegen die Kommunalgardisten aufgereizt und der provisorischen Regierung seine Stütze angedeihen lassen. Da aber in der blossen Anerkennung der provisorischen Regierung schon das Verbrechen des Hochverrates ersehen wurde (Dinger, Wagners geistige Entwicklung), war Wagners Flucht von Chemnitz aus, wohin er der provisorischen Regierung gefolgt war, unver-

meidlich; er wurde am 10. Mai daselbst bei einbrechender Dunkelheit von seinem dort als Kaufmann ansässigen Schwager Wolfram in eine Kutsche verbracht und floh darin über Altenburg nach Weimar, wo er einige Tage bei Franz Liszt verblieb, die Wartburg in Eisenach besuchte und einer Probe seines „Tannhäuser" beiwohnte. Weil jedoch bereits am 19. Mai im Polizeianzeiger zu Dresden der Steckbrief Wagners mit dem Signalement: „Wagner ist 37—38 Jahre alt, mittlerer Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille" erschienen war, fand es Wagner für geraten, am 23. Mai, dem Tage nach seinem 35. Geburtstage, über Jena, wo ihm ein Professor Widmann seinen Pass zur Weiterreise übergab, Coburg und Lindau nach Rorschach zu reisen, woselbst er sich mit Eilwagen nach Zürich begab und in der Nacht des 28. Mai daselbst eintraf. Nachdem er hier während einiger Tage die nötigsten Bekanntschaften angeknüpft hatte, die ihm zu einem eidgenössischen Passe verhalfen, verbrachte er den Juni teils in Paris, teils auf einem benachbarten Gute daselbst, bis er anfangs Juli wieder nach Zürich zurückkehrte. Während der Monate Juli und August wohnte er als Gast bei Musikdirektor Alexander Müller im dritten Stocke des Hauses zum Tannenberg am Rennweg beim Fröschengraben.

Univ. of California

I. Wagners gesellige Beziehungen in Zürich.

I. Kapitel.

Richard Wagners erste Bekannte in Zürich.

Wagners Abstieg in der kleinen (minderen) Stadt am Rennwegthore beim Fröschengraben war lediglich ein Provisorium, bis seine Frau mit dem nötigen Hausrat im September nach Zürich gereist war. Der Name Rennweg (Schnellweg) hatte die Bedeutung einer breiten Fahrstrasse, weil derselbe thatsächlich damals die einzige Fahrstrasse aus der kleinen Stadt war. Die Kuttelgasse teilte den Rennweg in den äusseren und inneren; am Ausgange nach der grossen Stadt lag das schon im 13. Jahrhundert bekannte, heute noch besuchte Wirtshaus zum Kindli; im obern Teile führte ein Rain nach dem Lindenhof, einem ehemals grossen römischen Kastell, das seiner Fernsicht in die mehrere Stadt wegen von Promenadengängern viel besucht war. Abgeschlossen nach unten wurde der Rennweg durch das grosse Rennwegthor, welches erst 1867 abgetragen wurde und früher mit hölzerner Brücke und Rondells versehen war; es zählte dasselbe zu den massivsten Bauwerken nicht bloss der Stadt Zürich, sondern der Schweiz überhaupt. Oberhalb des Rennwegthores am Oedenbach befand sich damals das seit 1831 dort errichtete Kantonalverhöramt in den Räumen des Gasthauses des einstigen Oeten-

bacherklosters, und daran anstossend das Zürcherische Landeszuchthaus, dessen Anblick in Hinsicht auf die steckbriefliche Verfolgung Wagners aus Dresden als Hochverräter und seine eben bewerkstelligte Flucht, wodurch er dem Zuchthause zu Waldheim glücklich entronnen war, ihm gewiss nicht angenehm sein mochte. Hinter dem Oedenbach erstreckte sich längs des Stadtgrabens vom Rennwegthor bis zur Limmat der Beatenrain; auf der gegenüberliegenden Seite des Rennwegthors lagen Mühlen längs des Sihlkanals. Vom Thore weg aufwärts, da, wo heute die mittlere Bahnhofstrasse liegt, lief der grosse Fröschengraben, welcher seinen Namen vom schlammigen, übelriechenden Wasser aus dem Ausflusse des Sees führte; die Landveste des Fröschengrabens war aus dem Material des Käufflerturms errichtet worden, welcher ehemals an der untern Seite der Kuttelgasse lag. Etwas oberhalb lag die über den Fröschengraben führende Augustinerbrücke, unter welche jüdische Grabsteine versetzt waren; erst 1864 wurde diese Brücke abgebrochen, als der Fröschengraben in die Bahnhofstrasse umgewandelt wurde; längs des Grabens aber erstreckte sich die ehemalige Ringmauer. Immerhin haben am Rennwege bedeutende Persönlichkeiten gewohnt, so in den damals noch bestehenden, an das Rennwegthor anstossenden Häusern „Zum Mörser" der Kulturhistoriker und Staatsmann Füssli, bei dem der Historiker Johannes Müller in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dort aus- und einging.

Als Frau Minna mit dem Hausrate, mit Hund und Vogel angerückt kam, hatte Wagner in Hottingen, unweit der Grenze zwischen dieser Gemeinde und der Altstadt Zürich, in den Escherhäusern Wohnung genommen. Dort hat er — ausgenommen die Zeit seines Theaterkapellmeisteramtes und der Abfassung von „Oper und Drama", währenddessen er fünfviertel Jahre in der Enge wohnte, — bis zum Frühjahr 1857, als er zu der Familie Wesendonk in sein neues Heim auf dem grünen Hügel in Enge

zog, dauernd, erst in den hintern, nach Jahresfrist in den vordern Escherhäusern gewohnt. Bezüglich der Familien Heim und Wesendonk siehe Kap. V und VI. — Bereits Oktober 1849 hatte Wagner das Bürgerrecht der Stadt Zürich erworben. Die ersten nähern Bekannten Wagners, die für Wagners Asylzeit von Bedeutung geworden sind, waren der Staatsschreiber und spätere grosse Staatsmann Jakob Sulzer, der Musikdirektor Wilhelm Baumgartner und der Politiker B. L. Spyri, zu denen sich 1852 noch der Philosoph François Wille und auch Georg Herwegh gesellten.

Bereits als Wagner Ende Mai 1849 nach Zürich kam, wurde er zur Ausstellung eines Passes an den ersten Staatsschreiber Sulzer verwiesen. Jetzt aus den Escherhäusern ging er oft durch den Krautgarten zu seinem Berater, der in nächster Nähe seine Amtswohnung hatte. „Zu den Linden" hiess ehemals der oberste Teil der Kirchgasse; an der Ecke im sogenannten Steinhause befanden sich seit 1803 Finanzarchiv, Staatskanzlei und die Wohnungen der beiden Staatsschreiber; das Haus gehörte früher der Propstei, später der Regierung und ging erst zu Beginn der siebziger Jahre des abgelaufenen 19. Jahrhunderts in Privatbesitz über. 1852 wurde Sulzer Regierungsrat und hatte seine Amtsstube im Obmannamte hinter dem Theater. Sulzer war der Erste, der Wagner in Zürich unterstützte, und seltsamerweise auch der Letzte, indem er ihm bei dessen Scheiden aus seinem Züricher Asyl im August 1858 vermutlich noch das nötige Reisegeld spendierte. Die Beziehungen Wagners zu Sulzer sind zur Zeit noch wenig aufgehellt, indem die hierauf bezüglichen Briefe Wagners auch nach dem Tode Sulzers der Allgemeinheit noch verschlossen geblieben sind; Wagner hat in seinem Leben und Wirken ungefähr 150 Schreiben an Sulzer gerichtet, die, wenn sie auch hie und da Stellen diskreter Natur enthalten, doch von einigem historischen Interesse sein dürften.

In geschäftlicher Hinsicht war Sulzer der Ratgeber Wagners geworden, und wie in familiären Angelegenheiten Frau Minna Wagner sich ihren Beistand durch die niedere Zäune und Steingasse am alten Napf gesucht hat (Kap. VI), so war auch in dieser Beziehung Jakob Sulzer Wagners Hausfreund geworden. Doch soll es auch hie und da in Geldangelegenheiten Differenzen zwischen den beiden gegeben haben. Sulzer war in den vergangenen zwei Jahrzehnten allmählich erblindet und gesellschaftlich mehr oder weniger unzugänglich geworden; mit Wagner hat er seit dessen Münchener Zeit keinen Verkehr mehr gehabt; er ist zu Winterthur Ende der neunziger Jahre verstorben. — Wenn biographisch versucht wurde, neben Sulzer noch Baumgartner zu nennen, der namentlich in der ersten Zeit hilfreich in Wagners Leben eingegriffen habe, so können hier jedenfalls nur Empfehlungen dieses Musikdirektors gemeint sein; während Sulzer über reichliche Geldmittel verfügte und in der Zürcherischen Regierung später eine hervorragende Rolle spielte, lebte Baumgartner, der Dirigent des Züricher Männerchors „Stadtsängerverein", in zwar geordneten, aber einfach bürgerlichen Verhältnissen. Er hatte Wagner, den er aus seiner Studienzeit von Dresden her kannte, im Jahre 1850 einen Cyklus von zwölf Liedern, betitelt „Frühlingsglaube" (Breitkopf und Härtel) gewidmet. Baumgartner schätzte in Wagner den Dirigenten, der voll Leben und Geist, Klarheit und Schattierung, Auffassung und Feuer das Orchester wie ein Feldherr zu dirigieren wusste, und im Komponisten bewunderte er die freie und gewaltige Beherrschung und Verwendung der Instrumentation, die Tiefe der Motive und ihre kühne Durchführung, wie der Baumgartnerbiograph Widmer versichert. Wagner wiederum schrieb in der „Eidgenössischen Zeitung" den bekannten Artikel über dessen Volksliederkompositionen, der auch in einem Schreiben an Chordirektor Uhlig in Dresden Aufnahme gefunden hat. Wagner stellt hier Baumgartners

Kompositionen in Gegensatz zu den landläufigen der Komponisten der breiten Heer- und Fahrstrasse; sie sind Produkte rein musikalischer Erfindung, aber angeregt von einem bedeutendern Inhalt des Gedichts. Möge der Musiker denjenigen Dichter finden, der ihm nichts mehr in rein musikalischer Willkür überlasse, sondern in den Versen selbst ihm den nötigen Stoff zum Auffinden der ihm nötigen Melodie zuführe; Baumgartner und Gottfried Keller möchten derart schöpferisch zusammenwirken, dass ihnen das wirkliche, von der Dichtung wie von der Musik untrennbare Lied entblühe. Von Baumgartner sagt im übrigen sein Biograph bezüglich Wagners: „Jeder ging seine eigenen Wege!" Ein guter Schoppen Wein führte die beiden oft in den Zunfthäusern abends zusammen. Baumgartner, der 1820 geboren war, starb bereits anfangs 1867 im Alter von kaum 47 Jahren. Mit dem Dichter Gottfried Keller kam Wagner öfters an Gesellschaftsabenden und etwa beim Schoppen Wein zusammen. Während Keller in Wagner den Dramatiker bewunderte, schätzte Wagner an Keller die Prosadichtungen: „Der grüne Heinrich" und „Die Leute von Seldwyla", die er oft in Freundeskreisen vortrug; dabei waren, wie Frau Wesendonk versichert, „Spiegel, das Kätzchen", „die drei gerechten Kammacher" und „Romeo und Julia auf dem Dorfe" die Lieblinge Wagners.

Von hervorragender Bedeutung für den Verkehr mit Zürich selbst war für Wagner die Bekanntschaft mit B. L. Spyri, Redakteur, dem nachmaligen Stadtschreiber der Stadt Zürich. Wagner wurde von Sulzer direkt an Spyri gewiesen; dieser redigierte damals das Organ der Konservativen, die „Eidgenössische Zeitung", worin auch das Komitee der „Allgemeinen Musik-Gesellschaft" seine Interessen zum Ausdrucke zu bringen pflegte. Wagner veröffentlichte darin seinen Nachruf an Spontini (Bd. V ges. Schriften), seine Besprechung Baumgartnerscher Liedercompositionen (abgedruckt in Briefen an Uhlig, Fischer und

Heine), eine empfehlende Skizze seines grossen Genossen Gottfried Semper und eine Empfehlung an Henri Vieuxtemps. Dazu gesellten sich eine Reihe von Erklärungen und Aufrufen betreffend das Theater und die Wagnerkonzerte in Zürich, und anfangs 1856 lehnte Wagner in einem Artikel daselbst die Direktion des Mozartschen Requiems zur hundertjährigen Mozartfeier ab, weil ein genügender gemischter Gesangchor und die nötige Verstärkung des Orchesters nicht vorhanden seien. Spyri andrerseits war von Anfang an eifrig für Wagner in seiner Zeitung thätig, so dass Wagner selbst beim Publikum in den Verdacht geriet, der Urheber vieler Besprechungen zu sein, und er deshalb sich genötigt sah, eine Abwehr dagegen zu veröffentlichen. Spyri führte in seinem Organe Wagner anfangs 1850 als Dirigenten eines Symphoniekonzerts ein, wie er ihm auch im Spätjahr bei Übernahme der musikalischen Leitung des Theaters empfehlend zur Seite stand. Die Züricher Theateraufführungen im Jahre 1850, die Lohengrinaufführung in Weimar, das von Wagner damals verfasste „Kunstwerk der Zukunft", die spätere Übernahme der Symphoniekonzerte durch Wagner, die Aufführung des „Fliegenden Holländer" in Zürich 1852, die Maikonzerte des Jahres 1853 und die sich daran schliessenden Ovationen für Wagner wurden mit entsprechenden Artikeln von Spyri in seiner Presse bedacht; für die Ankündigungen der Schriften „Ein Theater in Zürich", „Oper und Drama" und für die verschiedensten Anzeigen der Züricher Sinfoniekonzerte und der bevorstehenden grossen Wagnerkonzerte hatte Spyri dem Freunde den nötigen Raum in seinem Blatte gewährt. Die Empfehlungen Spyris waren alle sehr wohlwollend, wenn auch ohne tieferes Verständnis für Wagners Schöpfungen gehalten, aber jedenfalls für Wagners lokales Wirken in Zürich durchaus dankenswert. (Das Nähere hierüber siehe in den Artikeln des Verfassers in Nr. 32/33, 34 und 35 der Lessmannschen Zeitschrift, Jahrgang 1886.) Nachdem Wagner aus London

1855 von seiner Konzertdirektion zurückgekehrt war, war bald infolge von diskreten Familienbeziehungen die Freundschaft zwischen Wagner und Spyri erkaltet, und Spyri nahm sodann gegen Wagner einen etwas philistersittlichen Standpunkt ein, den Wagner entschieden missbilligte; für den spätern Wagner hatte Spyri, der bereits 1885 verstarb, wenig Interesse mehr. Zur Beurteilung von Wagners damaligem politischem Standpunkte ist sein Verkehr mit Spyri gewiss von Interesse. Bereits als Wagner in seiner Vaterlandsrede im Jahre 1848 Sachsen zu einem Freistaat mit dem Könige als Freiesten an der Spitze machen wollte, erklärte ihn Bakunin als politischen Phantasten; während des Maiaufstandes flösste Wagner das Treiben der Revolutionäre vielfach Ekel ein; bereits nach der Dichtung seines Nibelungenringes waren mit der „Entdeckung" Schopenhauers im Jahre 1854 in Zürich alle Zaubergärten der revolutionären Zukunftsträume in Kunst und Leben bei Wagner versunken. Aber schon während er in seiner Nibelungendichtung künstlerisch noch Revolutionär war, verkehrte er hier im Leben, und im Wirken im Interesse der Stadt Zürich mit Spyri und dem Organe der konservativen Partei; weder mit demokratischen noch mit liberalen schweizerischen Blättern hatte er irgendwelche Beziehungen; alles, was für Zürich von Wagner in der Presse gethan wurde und was die Presse für ihn that, fand sich lediglich in der konservativen „Eidgenössischen Zeitung"; dass daneben Jakob Sulzer geschäftlich und familiär sein Hausfreund war, ändert an jener Thatsache nichts.

Im Frühjahr 1852 war der Philosoph François Wille aus Hamburg mit Familie nach Herrliberg gezogen und mit Wagner in Zürich bekannt geworden. Unter dem Titel: „Fünfzehn Briefe von Wagner" hat Frau Elisa Wille eine Arbeit veröffentlicht, in welcher sie auch die Beziehungen zu Wagner während der fünfziger Jahre, namentlich aber seinen Aufenthalt auf ihrem Gute im

Jahre 1864 schildert, unmittelbar bevor Wagner in Ludwig dem Zweiten von Bayern seinen königlichen Gönner fand. Jene Beziehungen sind, soweit sie für die Öffentlichkeit bestimmt waren, dort jedenfalls erschöpfend behandelt; in Mariafeld pflegte sich damals das geistige Element der Deutschen in Zürich Rendez-vous zu geben. Frau Wille gehörte mit zu dem Frauentrio in Zürich, das bekanntlich die Eifersucht der Frau Minna Wagner wachrief. Ein wirkliches Verständnis für Wagners Kunstschaffen hat Frau Wille aber nicht besessen; sie hat auch späterhin in Zürich sich nicht nur ganz mit der herrschenden klassischen Richtung in der Musik befreundet, sondern auch in musikalischen Fragen den nachmaligen Leiter in Zürich als allein kompetent anerkannt. Als Wagner im Jahre 1853 seinen Freunden die Dichtung des Nibelungenringes im Drucke übergab, war es Frau Wille namentlich, welche sich bezüglich seiner weittragenden Ideen skeptisch verhielt. In seinem epilogischen Bericht (Bd. VI. ges. Schriften) sagt Wagner, dass er seinen nähern Freunden bereits damals seinen Plan eröffnet habe: „Was mir in thätigem Sinne geneigt war, glaubte mich auf einen Kompromiss mit dem bestehenden Theater und seinem Wesen hinweisen zu müssen!“ — mit den vorhandenen Darstellungsmitteln sollte er rechnen; „so waren wir alsbald wieder im alten Geleise, und nur mein Kopf war voller übermütiger Chimäre!“ — Als eine sympathische und wissenschaftlich feingebildete Persönlichkeit erschien François Wille, der sich allerdings der ihm an Alter höher stehenden Gattin, einer Tochter des reichbegüterten Reeders Sloman, in Fragen des Lebens und Wirkens vielfach unterordnete; Wagner fand namentlich bei ihm Gelegenheit, in Gesprächen sich bezüglich Schopenhauers auseinanderzusetzen. Dass er Wagner im Jahre 1864 beherbergt hatte, war ein grosser Dienst. Als Mitte der sechziger Jahre das neue Museum in Zürich errichtet war, hatte Wille sich der Ausgestaltung dieses Instituts gewidmet und demselben bis an sein in den

neunziger Jahren erfolgtes Ableben vorgestanden, nachdem ihm seine Gattin einige Jahre zuvor im Tode vorangegangen war.

Besonderes Interesse bot der Verkehr Wagners mit dem Dichter Georg Herwegh in Zürich, insofern, als Herwegh derjenige war, der Wagner mit der Schopenhauerschen Philosophie bekannt machte; der in der Weltgeschichte beispiellose Umschlag Wagners war indirekt durch die äussere Veranlassung Herweghs bewirkt worden. Herwegh, der früher sich bereits in Zürich aufgehalten hatte, war rasch mit Wagner bekannt geworden; er hatte im Hotel du lac am See Logis genommen, und es soll der bald rege beiderseitige Verkehr Wagner wegen des bekannten Lebenswandels Herweghs seitens der Züricher etwas verübelt worden sein; zopfige und philistersittliche Ansichten mögen das Ihrige dazu beigetragen haben. Das Du lac war als Tavernenhaus zum goldenen Stern seit 1425 bekannt; im 18. Jahrhundert wurde es zu einer Apotheke eingerichtet, im Jahre 1841 aber wiederum unter dem Namen „Hotel du lac" in einen renommierten Gasthof verwandelt; heute sind Privatwohnungen darin. Wagner hatte in der zweiten Hälfte des Jahres 1854 oft dort Herwegh abgeholt, um eine mehrstündige Fussreise auf der rechtsufrigen Seestrasse nach Mariafeld zum Philosophen Wille mit ihm zu machen, falls Wagner nicht gerade „kürewalkte", da dieser damals mitten in der Komposition der Walküre war. Frau Wille sagt, dass Herwegh Schopenhauers Werke nach Mariafeld gebracht habe; diese seien Wagner ganz neu gewesen, er habe sie mit ungeheurer Schnelligkeit erfasst, und er und Herwegh staunten über das gelöste Welträtsel. „Was sind vor Schopenhauer alle Hegels für Charlatane!" schreibt Wagner an Liszt; es sei ihm Schopenhauer wie ein Himmelsgeschenk in seine Einsamkeit gekommen; die Verneinung des Willens zum Leben war ihm einzige Erlösung geworden; die Sentenz des Nibelungenringes wolle er schopenhauerisch gedeutet

wissen, und er hatte wirklich die in Zürich Brünhilden in den Mund gelegte Sentenz später bei der Komposition der Götterdämmerung gestrichen und sie der allesklagenden Musik überlassen. Sein grosses Hauptwerk nach Schopenhauerschen Grundsätzen aber, Tristan und Isolde, dichtete er in Zürich und komponierte dort dasselbe auch teilweise. Der Verkehr Wagners mit Herwegh hatte, als Wagner zu Wesendonks zog, im wesentlichen gestockt und in späteren Jahren gänzlich aufgehört.

II. Kapitel.

Richard Wagners Verkehr mit Zürichern und den in Zürich ansässigen Deutschen.

Als Wagner nach Zürich kam, fand er den Sängervater Nägeli nicht mehr unter den Lebenden, bereits vor Jahresfrist war sein Denkmal auf der hohen Promenade enthüllt worden. In seiner Schrift „Ein Theater in Zürich" hat sich Wagner über Hans Georg Nägeli über die von diesem organisierten Volksgesangvereine als verdienstvolles Werk belobigend geäussert; es fehlte denselben, meinte er, nur noch die Richtung auf das Dramatische. Dagegen war er mit der künstlerischen Ausfertigung der Büste Nägelis weniger einverstanden, wie er sich einmal in einem Briefe an Franz Liszt äusserte; „ein Gesicht schneiden wie der Sängervater Nägeli" ist im vergangenen Jahrzehnt in Zürich zur wagnerhistorischen Phrase geworden. — Ausser den Musikdirektoren Wilhelm Baumgartner (I. Kap.) und Ignaz Heim (V. Kap.) und Wagners Zöglingen Haus von Bülow und Karl Ritter (III. Kap.) weilte in Zürich noch als Musikdirektor Franz Abt, der seit 1841 hier ansässig war und nicht nur im Jahre 1850 (Dezember) das Kapellmeisteramt im Theater übernahm, nachdem Wagner im November

zuvor die musikalische Leitung desselben niedergelegt hatte (III. Kap.), sondern auch die jährlichen sechs Elitékonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft leitete; seit 1851 war für die verstärkten Sinfonien und Ouverturen Wagner gewonnen worden, und Abt war Ende 1852 einem Rufe nach Braunschweig gefolgt. Abt war ein fruchtbarer Liederkomponist, den Wagner, ohne seinen Namen zu nennen, in einer Einleitung zur Besprechung von Baumgartners Liederkompositionen erwähnt, wenn er sagt: „Es handelt sich bei unserem liedersingenden und spielenden Publikum zunächst nur darum, ob eben die Musik, d. h. die Melodie an sich gefällig und unterhaltend sei. Der Text ist dann nur insofern von Wichtigkeit, als man zu den verschiedenen Versen dieselbe Melodie wiederholt singen und spielen kann. Ein beliebter und gesuchter Komponist in diesem Genre zu werden, fällt daher jetzt ebenso leicht, als sich zu einem beliebten und gesuchten Schneider zu machen!“ — Mit Heisterhagen, Schleich, Baur, Honegger und Eschmann spielte Wagner im Jahre 1853 Kammermusik, und von Kirchner ist es bekannt, dass er bei Wagner in den vordern Escherhäusern Partieen der Walküre nach ihrer Vollendung mit Wagner als Wotan und der Theaterprimadonna als Brünhilde am Klavier begleitete. Von den Vorständen der Musikgesellschaften und Vereine ist Professor Karl Keller, Lehrer der romanischen Sprachen an der Kantonsschule, zu erwähnen, welcher auch namens der beiden Sängervereine „Stadtsängerverein“ und „Harmonie“, als sie im Juli 1853 nach den denkwürdigen Wagnerkonzerten im vorhergehenden Mai (IV. Kap.) Wagner ein Fackelständchen darbrachten und ihm die Urkunde seiner Mitgliedschaft überreichten, Wagner in einer Rede als den Reformator einer höheren und würdigeren Kunst- und Geschmacksrichtung feierte. Als die alte Tonhalle errichtet war, hatte Keller als Vorsteher des Verwaltungsrates eine bedeutende Rolle gespielt. In den siebziger Jahren sah man ihn in

breiten und hohen Filzschuhen häufig zur Winterszeit nach dem Gymnasium wandern; wie ihn einmal ein jüngerer Kollege dabei etwas auf die Hühneraugen getreten hatte, habe er ihn mit markiger Stimme angedonnert: „Die sind nach Wagnerschem Muster!“ Er meinte damit die besonders breiten und hohen Filzschuhe, welche Wagner in den Escherhäusern zu tragen pflegte und auch am Konzerte in St. Gallen (IV. Kap.) produziert haben soll.

Als Sekretär der „Allgemeinen Musikgesellschaft“ funktionierte zu Wagners Zeiten der jugendliche Moritz von Wyss, später Oberrichter in Zürich, bei dem Wagner öfters in dem altbekannten Stadelhöfli geschäftlich zu verkehren hatte; in einem von Wilhelm Tappert veröffentlichten Briefe Wagners an ein Mitglied der Konzertkommission ist anlässlich einer Rücksprache wegen der bevorstehenden Maikonzerte des Jahres 1853 der Name von Wyss ausdrücklich erwähnt. — Notenschreiber Wagners war in Zürich im Oberdorfquartier an der hinteren Neustadtgasse (jetzt Trittligasse) der Musiker Karl Schmidt, ein sächsischer Landsmann von Wagner, der Abschriften der Komposition bezw. der Partiturenteile und einzelner Orchesterstimmen anzufertigen hatte. In seinem Besitze befand sich ein Inventar an Packpapier, auf welchem Bemerkungen, wie: „Sind Sie noch nicht fertig?“ „Machen Sie, dass Sie fertig werden“ und ähnliche, mit der jeweiligen Unterschrift: „R. W.“ zu lesen standen. Schmidt, der zwanzig Jahre später in Zürich einen Männerchor dirigierte und im vergangenen Jahrzehnt wieder für Arrangements und Kopieen thätig war, ist Ende der neunziger Jahre in hohem Alter daselbst verstorben.

Unter den in Zürich ansässigen Deutschen waren, als Wagner nach Zürich floh, bereits eine grössere Anzahl Märzrevolutionäre mit ihren Familien hierselbst anwesend und einige derselben in hochangesehenen Stellungen als Ärzte, Lehrer, Juristen etc. thätig; es gehörten hierher namentlich folgende Namen mit ihren Familienangehörigen:

Pädagog Beust, Gymnasialprofessoren Lüning und Sartory, Arzt Bach, Arzt Lüning, Advokaten Härlin und Ottensoser u. a. Allein dieselben verkehrten durchwegs nicht mit Wagner: sie teilten die in Wagners Vaterlandsrede ausgesprochenen Ideen bezüglich der Monarchie nicht; von ihrem Standpunkte hatten sie auch sein „Judentum in der Musik" nicht gebilligt; im Leben waren sie streng solide und vertraten vielfach eine philistersittliche Moral, so dass sie auch hier zum Künstler in teilweisen Gegensatz traten. Was Wagners Dichtungen anbelangt, so waren vorzüglich die dem „Teufelsvolk der Professoren" angehörenden Germanisten mit der Art der Dichtung des Nibelungenringes und der Verwendung der Sagen darin nicht einverstanden (Artikel des Verfassers in der „Frankfurter Zeitung" vom 21. Juni 1900.) Die Strafrechtslehrer Professoren Jodokus Temme und Eduard Osenbrüggen an der Züricher Universität, die sich damals im Augustinerhofe befand, — ersterer seit 1852, letzterer seit 1851 in Zürich ansässig —, hatten weder Verständnis für Wagners Bestrebungen, noch irgend welchen Verkehr mit ihm. Der Ästhetiker Vischer, der blonde Germane, der 1855 an die Polytechnische Schule nach Zürich berufen wurde, nachdem damals Zürich als Sitz des eidgenössischen Polytechnikums bestimmt worden war, ist in den „Aufklärungen über das Judentum in der Musik" (Bd. VIII ges. Schriften) bezüglich seiner Association mit Hanslick zur Ausarbeitung eines Artikels desselben über das Musikalisch-Schöne in Vischers Werk über Ästhetik und bezüglich der daherigen Folgen für Hanslick und die Ästhetik der Musik erwähnt; Wagner und Vischer vertrugen sich nicht zusammen. Dagegen weilte der eben daselbst in einer Fussnote wegen seiner Angriffe gegen Wagner in der „Süddeutschen Presse" im Jahre 1869 erwähnte Politiker Julius Fröbel längst nicht mehr in Zürich. Wagner hatte sich erst freundlich an Fröbel gewandt und ihm über seine Beziehungen zu König Ludwig II. einen Brief ge-

schrieben; Fröbel dagegen schien antiwagnerisch gesinnt zu sein, und meldete in seinem Blatte, es wolle Wagner Staat und Religion abschaffen und durch ein Operntheater ersetzen. Sowohl Julius Fröbel, wie sein Oheim, der Pädagoge Friedrich Fröbel, waren zu Wagners Zeiten überhaupt nicht mehr in Zürich anwesend, da ersterer von 1833—45 in Zürich und Winterthur beruflich ansässig war, letzterer aber von 1831—36 in Zürich sich bethätigte und bereits 1852 verstarb; Julius Fröbel wurde mit Wagner erst in den sechziger Jahren in Bayern bekannt. — Ein wahrer Freund Wagners war aber Georg Semper, der mit Wagner am Dresdener Maiaufstande 1849 Anteil genommen hatte und deshalb von dort flüchtig ging. Er wurde 1853 als Professor der Architektur ans Polytechnikum berufen, hatte hier 1855 die Pläne für die neue polytechnische Hochschule geliefert und später auch diejenigen für das von Wagner empfohlene Festspielhaus in München entworfen. Wagner hatte ihm bereits zu dessen Gründung eines deutschen Ateliers für Architekten und Ingenieure in London zu Beginn 1851 in der „Eidgenössischen Zeitung" in Zürich einen empfehlenden Artikel geschrieben. — Ernst Moritz Ludwig Ettmüller, seit 1833 am Gymnasium in Zürich, Herausgeber der Edda, hat oft mit Wagner über Nibelungen und die deutschen Sagen konferiert; als Specialist in der altnordischen Litteratur soll er Wagner auch die beiden Skaldenlieder zum Studium gegeben haben, nach welchen dieser die Todverkündigungsscene der „Walküre" dichtete. Bezüglich Sulzer, Spyri, Baumgartner, Gottfried Keller, Wille und Herwegh siehe I. Kap. — Zu gedenken ist auch noch der freundschaftlichen Beziehungen Wagners zu den Familien Stokar-Escher am Zeltweg und Marschall von Biberstein in Zürich; Frau Stokar hat das bekannte berühmte Ölbild Wagners gemalt, und bei Marschalls war Wagner, namentlich auch schon in der ersten Zeit, oft und gerne zu Gast. Auch zu seinem Hausarzt Dr. Rahn pflegte er

gute Beziehungen zu haben, und der damalige zweite Staatsschreiber Hagenbuch war namentlich auch an den Donnerstagabendgesellschaften mit Wagner in Berührung gekommen. Betreffend Tanzlehrer Riese siehe VI. Kap. — Ausser dem neuen Rathause am Marktplatze, der Staatskanzlei zu den Linden und der Kantonalverwaltung im Obmannamte hatte Wagner etwa noch geschäftlich im Kapelerhofe im Fraumünsteramte, wo die Bezirksverwaltung war, und in dem hinter dem Fraumünsteramte gelegenen Kratz, wo die Stadtkanzleien sich befanden, zeitweilig zu verkehren. —

Die Geselligkeit Wagners während seiner Asylzeit in Zürich erstreckte sich — abgesehen von Privatgesellschaften und von dem Umstande, dass er im Sommer 1851 infolge durch Wasserkur verordneter Diät sich gesellschaftlich zurückgezogen hatte — teils auf den abendlichen Verkehr in den damaligen Bier- und Weinlokalen, teils auf die damals üblichen Abendpromenaden. Als renommiertes Bierlokal galt das bei der niedern Brücke, dem Mittelpunkte der grossen Stadt und der Hauptverkehrsstätte der Leute bürgerlichen Standes (III. Kap.), am Weinmarkt (alter Kornmarkt) gelegene Café Littéraire. Dasselbe war fast ausschliesslich von Deutschen besucht; neben der Elite der Märzrevolutionäre, die dort täglich ihre Zusammenkünfte hielten, war Wagner dort in Gesellschaft mit Ettmüller, Semper und Wille ein häufiger Gast. Ein erregter Disput fand dortselbst im Jahre 1855 zwischen Wagner und dem Ästhetiker Vischer über dessen neues Werk der Ästhetik und die darin vertretenen, von Eduard Hanslick bearbeiteten Theorien über das Musikalisch-Schöne statt. — Ein Lokal ersten Ranges war das heute noch existirende, beim Fraumünsteramt gelegene Restaurant Orsini, wo die Züricher Patrizier, die Mitglieder des Regierungsrates und der höheren Ämter in Zürich, Vorsteher der „Allgemeinen Musikgesellschaft“ und Schweizermänner der Wissenschaft den deutschen Gerstensaft oder einen reellen

Schoppen Markgräflerwein kosteten, Jakob Sulzer, Gottfried Keller, Redakteur Spyri, Staatsschreiber Hagenbuch trafen hier mit Wagner zusammen. Wenn in den Briefen an Liszt und an seine Dresdener Freunde Wagner davon spricht, dass er gesellig weit mehr mit Schweizern als mit Deutschen verkehre, so hat dies hauptsächlich auf das Orsini (und die Zunftlokale) Bezug. Das Orsini war früher das Pfarrhaus zur Leutpriesterei, seit 1836 jedoch in Privatbesitz und war später zu einer Restauration umgewandelt worden. Seinen Namen hat es vom Grafen Felice von Orsini, der als italienischer Flüchtling zeitweilig in Zürich wohnte und daselbst auch Vergabungen gemacht hatte. Als Leiter eines Komplotts gegen Napoleon III. wurde er 1858 enthauptet; das lebensgrosse Bildnis Orsinis hatte lange Zeit die Räume des Cafés geschmückt. — Da das Zunftwesen zu Wagners Zeiten in Zürich noch von hoher Bedeutung war, die Zünfte ihre eigenen Kellereien alter Schweizerweine hatten, und die Zunftwirte auf reellen Ausschank hielten, wurde der Abendschoppen häufig an Stelle der Bierlokale bei Züricherländer, Thurgauer und Schaffhauser Rotweinen und Waadtländer und Walliser Weissweinen von den Zürichern, Adel und Bürgern, mit besonderer Vorliebe in den Zunftlokalen genossen. Gegenüber dem Kaufhause und der obern Brücke, an der Wühre, lag das seit der Mitte des 18. Jahrhundert's bestehende Zunfthaus zur Meise, wohin Wagner sich hie und da von den Orchesterproben wegbegeben hatte. Dem Orsini gegenüber war das heute noch bestehende, seit dem 13. Jahrhundert bekannte Zunfthaus zur Waage; seit dem 17. Jahrhundert war die dortige Trinkstube der Weber mit dem anstossenden Haus „zum geilen Mönch“ vereinigt; auch hier hat man Wagner zuweilen getroffen. Seine hauptsächlichsten Verkehrslokale waren jedoch die heute noch sehr gangbaren Zunftlokale zur „Zimmerleuten“ und zur „Saffran“ über den Laubengängen am Rathausquai. Ausser mit seinen Orsini-Bekannten traf Wagner hier auch mit Wilhelm Baumgartner

und Dr. Rahn zusammen. Die Zimmerleuten, beim Helmhause gelegen, war bereits damals vereinigt mit dem Hause zum Salmen, wo die Fischer ihre Zünfte hatten. Die Saffran, welche ihre heutige Gestalt schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts empfangen hatte, ist gegenüber dem Rathause und der niedern Brücke gelegen und war der beliebteste gesellige Aufenthalt Hans von Bülows während seiner Thätigkeit am Züricher Stadttheater (III. Kap.); sie war von Bülows damaliger Wohnung an der Marktgasse nur etwa dreissig Schritte entfernt; „en guete Wy“ für ein paar Batzen liess sich auch Wagner dort trefflich munden. — Ein Labetrunk von besonderer Güte wurde Wagner aber in dem in der Mitte des Rathausquai gelegenen Zunfthause „Zum Rüden“, welches den Patriziern gehörte, zu teil, wenn er dort von denselben im „Stübli der adeligen Geschlechter“ zu Gaste geladen war; im Jahre 1868 wurde der Rüden an die Stadt Zürich verkauft und zu Amtslokalen eingerichtet. Von Gasthöfen, die etwa auf Einladungen Dritter von Wagner besucht wurden, sind, ausser dem Hôtel Baur au lac (Kap. V), zu nennen die „Krone“ (später Züricherhof), am See, und die Hôtels zum Raben und zum Hecht an der Schifflände, ferner Hôtel Du lac (siehe vorn) und Hôtel Schwert, bei der niedern Brücke.

Die Abendpromenaden schieden sich damals in diejenigen der Bürgersleute und der Adeligen. Das Gewühl der niedern Brücke, wo die Bürgerlichen verkehrten, und wo nach den Chroniken sich „Leute aller Gattungen“ ansammelten, mied Wagner thunlichst und überliess derartige Studien namentlich 1850 dem jugendlichen Bülow (III. Kap.). Dagegen ist Frau Minna Wagner hie und da mit Frau Riese (Kap. VI) dort gesehen worden. Andererseits war die Lindenpromenade, welche unterhalb des Steinhauses, zu den Linden, ausserhalb des ehemaligen Lindenthores und hinter den Gassen zur obern und untern Zäune sich beim Casino vorüber erstreckte und heute noch existiert,

ein beliebter Aufenthalt der Adeligen Zürichs geworden. Von seiner Behausung in den Escherhäusern konnte Wagner über den Krautgarten innerhalb fünf Minuten die Lindenpromenade erreichen und hat dort auch etwa mit Vorständen der Musikgesellschaft, Beamten und ihm Bekannten des Patriziats verkehrt. Da die Junker zu diesen Spaziergängen aus ihren von dichten Mauern umgebenen Höfen die Hofhunde mitzunehmen pflegten, entstand, nachdem das Lindenthor längst schon den Namen „Junkerthor" erhalten hatte, in Volkskreisen das Verslein:

„Hinter der obern und untern Zünen
Hört man d'Hund und d'Junker hünen!"

(Der Ausdruck „hünen", worin das ü gedehnt ausgesprochen wird, ist Züricher Mundart für „heulen".)

Auch auf den Lindenhof beim Rennweg (I. Kap.) spazierte Wagner abends öfters vom Zeltwege aus. Der Lindenhof, der früher Spiel- und Kinderplatz war, war damals noch mit den alten schattigen Linden bepflanzt, die erst 1861 durch neue ersetzt wurden. Wagner erlebte am Züricher Sechseläuten im April 1856 noch hier oben das prunkvolle Festmahl der reich kostümierten Zunftgesellschaften unter den alten Linden. — Endlich ist noch der „hohen Promenade" gegenüber den Escherhäusern zu erwähnen. Es führten schattige Wege von Wagners Wohnung nach dieser auf der Höhe gelegenen, mit mächtigen Linden- und Kastanienbäumen bepflanzten Promenade, an deren Nordostabhang der zu Wagners Zeiten noch im Gebrauch befindliche allgemeine Friedhof der Stadt Zürich und ein Privatfriedhof angelegt waren. Wagner pflegte dort tagsüber, solange er in den Escherhäusern wohnte, oft zu promenieren (V. Kap.), und heute noch wird als wagnerhistorisches Plätzchen die steinerne Bank mit Tischchen beim Nägelidenkmal bezeichnet.

II. Wagners Wirken im Interesse Zürichs.

III. Kapitel.

Richard Wagners Theaterkapellmeisteramt in Zürich.

Auf 1. Juni 1850 war R. Wagner von den hintern Escherhäusern in Hottingen nach der Sternengasse[1]) in Enge umgezogen, um dort möglichst ungestört zunächst sein grosses Schriftwerk „Oper und Drama" zu verfassen. Der Name Sternen in der Enge kommt schon im 14. Jahrhundert vor; von der Sternengasse, die unterhalb der alten Seestrasse direkt nach dem See führt, ist schon 1560 die Rede. Wagner musste hier durch die inneren Bleichen, die sich bereits von den Tiefenhöfen (Paradeplatz) an erstreckten, vorüber am Bet- und Schulhaus, zur Rechten das Bürgli auf einem grossen Hügel, weit hinaus auf der äussern Seestrasse, bis er zu dem damals etwas abgelegenen Heim kam. Dort hatte ihm der neue Theaterpächter W. Kramer das Kapellmeisteramt für die laufende Saison anerboten. Wagner dagegen hatte angeblich ein eigentliches Kapellmeisteramt zu übernehmen aus allgemeinen Gründen für sich selbst abgelehnt, jedoch zwei zu ihm vor kurzem hergereiste junge Musiker, Hans von Bülow und Karl Ritter dafür empfohlen und als Bürgschaft für letztere beide dem Theaterdirektor seine eigene Verantwortlichkeit zugesichert. Während Ritter für Chorproben in Aussicht genommen wurde,

[1]) Haus der Frau Hirzel zum Abendstern.

sollte Bülow, der von seines Vaters Besitzung in Ötlishausen, Thurgau, hierher sich begeben hatte, um bei Wagner in die Schule zu gehen, die Solistenproben und etwaiges Operndirigieren unter Wagners Aufsicht übernehmen. Wagner soll vor der Übernahme langwierige Besprechungen mit Züricher Persönlichkeiten, namentlich mit dem Regierungsmitgliede Jakob Sulzer hierüber gehabt haben. Wagner hatte sich gegenüber der „Allgemeinen Musikgesellschaft" auch verpflichtet, von Beginn des nächsten Jahres an in den sechs winterlichen Elitekonzerten künftig jeweilen Ouverture und Sinfonie zu dirigieren, sofern das zumeist aus Dilettanten bestehende Orchester für diese verstärkt wurde. Von der kommenden Theatertruppe hatte Wagner etwas schlimme Ahnungen, wie aus damaligen Briefen an seine Dresdener Freunde hervorgeht, worin er dieser den in der Theaterwelt bekannten anrüchigen Namen beilegt. Kramer hatte wie seine Vorgänger gegen befriedigend gestellte Kaution für die Lokalmiete den Mietzuspruch erhalten; eine Behörde zur Ordnung der Theaterangelegenheiten gab es damals noch nicht; Theater und Publikum berührten sich vom bürgerlichen Standpunkte aus nur durch die Polizei. Es mag wohl die derzeitige finanzielle Lage Wagners bei der Übernahme auch mitbestimmend gewirkt haben, denn ausser einer ihm von einer englischen Dame ausgesetzten monatlichen Pension und einer Monatsrente der Frau Julie Ritter mögen die damaligen Einkünfte der Einträglichkeit entbehrt haben. Im Gegensatze zu Wagners Abgeschiedenheit in der Enge hatte sich der junge Bülow den Mittelpunkt der Stadt zu seiner Wohnung gewählt. Er wohnte an der Marktgasse in der grossen Stadt; hier und auf der unteren Brücke nebenan war damals der städtische Hauptverkehr. Gleich unterhalb Bülows Wohnung befand sich an der Stelle des heutigen, 1864 erbauten neuen Museums das Städtische Schlachthaus; diesem gegenüber waren die Polizeiwache, das Ehegerichtshaus und die Metzgerlauben. Der Limmatquai

von der Marktgasse ab wurde erst 1855—59 hergestellt; ein Fuss- und Fahrweg führte von dort nach dem oberen Mühlesteg; von hier ab befanden sich die Häuser unmittelbar am Wasser des Aaflusses, welcher seinen Namen vom Ausfluss des Sees bis zur Einmündung des Sihlkanals am Ötenbachgarten führte; erst unterhalb der Mündung des Sihlkanals floss damals die Limmat, welche heute schon oberhalb der Gemüsebrücke am Ausfluss des Sees ihren Namen trägt. Die sogenannte niedere oder untere Brücke bei der Marktgasse diente damals wegen ihrer vortrefflichen Lage zu geselligen wie polizeilichen Zwecken; Leute aller Gattung versammelten sich dort und pflegten zu promenieren, und selbst die Zünfte hatten da ihre Versammlungsstelle. Auf der Brücke aber standen damals schon die Budenhallen für die Obstverkäuferinnen; auch die Hauptwache der Kantonspolizei hatte hier schon seit 1825 Station. Durch die Marktgasse aber drängte sich der ganze Verkehr nach der „mehrern" Stadt und den Gemeinden Hottingen, Riesbach und Hirslanden. Der lebenslustige Bülow konnte also neben der Kunst auch hier ein echtes Stück Züricher Leben mit geniessen.

Der nachmalige Stadtschreiber und damalige Redakteur Spyri unternahm es, Wagner vor der Eröffnung des Theaters in der Presse zu empfehlen, da der grössere Teil des Publikums von Existenz und Bedeutung des immer berühmter werdenden geistreichen Mannes noch wenig Kenntnis habe. Wagner sei gewillt, sein reiches Talent im Interesse der Hebung und Veredelung des wahren künstlerichen Lebens auch in Zürich zu verwenden. Das Theater, welches sich seit 1833 als solches in Händen einer Aktiengesellschaft befand, wurde aus der Kirche des im Jahre 1525 aufgehobenen dortigen Barfüsserklosters errichtet. Nach der Reformation wurde die Kirche der Barfüsser zu einem Kornmagazin verwendet und mit Holzböden unterschlagen. Aus dem Mittelschiff wurden später das Theaterfoyer, der Zu-

schauerraum und der vordere Teil der Bühne hergestellt, die Seitenschiffe der Kirche wurden für Theaterkorridore und Nebenräume verwendet, der Chor aber für hintere Bühnenkompartimente eingerichtet, die alte Holzdecke des Chors blieb im Malersaale erhalten, Fenster und Arkaden blieben teilweise bestehen, und ein Weihwasserbecken war noch im Kellerraume der Theaterwirtschaft zu sehen. Die bis zum Theaterbrande 1890 noch erhaltene Durchfahrt unter dem Theater bildete ehemals den Haupteingang von der niederen Zäune durch die Kirche ins Kloster. Gegenüber dem Theater an der unteren Zäune lag das seit dem 16. Jahrhundert bekannte Wirtshaus „zum Glas“ (jetzt „grünes Glas“); dort tranken Hans von Bülow und Karl Ritter in den Theaterpausen oft einen Bittern! — Das Theater wurde am 2. Oktober eröffnet, und es sah sich Wagner wegen der Unerfahrenheit der beiden Jünger veranlasst, die Proben durchwegs unter seiner Aufsicht zu leiten, was ihm anfänglich nicht sonderlich zu behagen schien, weil er wahrnahm, dass bei den kleinen Verhältnissen die Leistungen im gesamten nur Nachahmungen von solchen Originalaufführungen waren, die in von den hiesigen ganz verschiedenen Verhältnissen und durch ganz andere Darstellungsmittel als die hier vorhandenen ins Leben traten. Als er aber mittlerweile in den nächsten zehn Tagen die erste Oper persönlich dirigierte, machte er doch, wie er sich in seiner nach Saisonschluss verfassten Schrift: „Ein Theater in Zürich“ ausdrückt, die angenehme Überraschung, dass der Direktor eine besonders gute Bühnengesellschaft angeworben hatte, mehrere besonders glückliche Talente gewann und mit diesem guten Personal ausgerüstet, in vorsichtiger Erwägung dem Publikum das bot, was es wünschte und was die Stimmung seines Personals ihm ermöglichte. Trotzdem hatte Wagner doch hier keine besondere Meinung vom Theater als Bildungsstätte, wenn er in der eben angezogenen Schrift sagt: „Weit entfernt bin ich davon, mir das Theater als Erziehungsinstitut für das

Publikum denken zu wollen; sollte das Publikum durch Hilfe theatralischer Vorstellungen erzogen werden, so wäre notwendig erst zu erörtern, wer der Erzieher sein sollte, und was als die göttliche Eingebung festgesetzt werden dürfte, nach welcher die dramatische Kunst als Mittel zu verwenden und der Geschmack des Publikums als Zweck zu bestimmen sei; weder diese Eingebung noch jenen Erzieher würden wir aber auf einem vernünftigen Wege auffinden."

Für das Verlangen des Publikums nach der grossen Oper erschien vor allem Frau Rauch-Wernau als besonders geeignete Vertreterin für solche Rollen; es hat ihr auch Wagner diesbezüglich in Briefen an Liszt und an seine Dresdener Freunde wiederholt belobigend gedacht. Frau Rauch ist in Zürich wohlbekannt, sie hat seit Beendigung ihrer Theaterlaufbahn hierselbst jahrzehntelang in stiller Zurückgezogenheit im „Oberdorf" gewohnt. Sie hatte bereits am Hoftheater zu Rudolstadt, woselbst sie zur Kammersängerin ernannt worden war, die schwierige Aufgabe, abwechselnd als Koloratur- und als dramatische Sängerin zu wirken, mit Erfolg gelöst, wie es für eine damalige Sängerin in der italienischen und französischen Oper, zumal zur Blütezeit der Meyerbeerschen Opernwerke, verlangt wurde, und bei der vorhandenen vielfachen Dürftigkeit der anderweitigen Darstellungsmittel war die Primadonna am Züricher Theater geradezu in der Oper ausschlaggebend. Nachdem Wagner als Eröffnungsoper die „Weisse Dame", deren Titelrolle Frau Rauch zu ihren Glanzrollen zählte, und deren Wiederholung persönlich dirigiert hatte, wurde dagegen die musikalische Leitung der darauffolgenden „Regimentstochter" an Bülow überlassen; die sich ereignenden Verstösse wurden vom Publikum dem Umstande zugeschrieben, dass das Orchester noch nicht das nötige Zutrauen zu dem kaum zwanzigjährigen jungen Manne besessen habe, und Wagner sah sich in der Folge veranlasst, in der Presse des ihm befreundeten Redakteurs Spyri zu erklären, dass es eine irrige Meinung

sei, es wäre die betreffende Oper von ihm aufgegeben, wenn er nicht persönlich dirigiere; er habe die jüngste Aufführung nicht vorherrschend wegen der geringern Erfahrenheit seines jungen Freundes persönlich geleitet, sondern hauptsächlich deswegen, um das unter schwierigsten Umständen vom Direktor gewonnene Personal so warm wie möglich der Beachtung des Publikums zu empfehlen; zugleich ermahnte er Publikum und Künstler, dem von ihm empfohlenen Dirigenten vertrauensvolle Rücksicht zu schenken, dessen Leistungen er auch in den unter seiner Aufsicht gehaltenen Proben überwache. Thatsächlich hatte der Direktor eigens einen höheren Gagenetat aufgewendet und diesem nebst einem günstigen Zufall glückliche Operntalente zu verdanken. Das Opernrepertoire hatte sich nunmehr für Oktober und November dermassen gestaltet, dass die Weisse Dame, mit Wiederholung, Freischütz, Don Juan und Zauberflöte unter persönlicher musikalischer Leitung Wagners mit Frau Rauch als Weisse Dame, Agathe, Donna Anna und Pamina stattfanden, wogegen Bülow die Regimentstochter, den Barbier von Sevilla, mit Wiederholung, und Johann von Paris, mit Wiederholung, dirigierte, worin Frau Rauch als Regimentstochter, Rosine, sowie in der weiblichen Hauptrolle des Johann von Paris mitwirkte. Bezüglich der von Wagner dirigierten Opern ist es lediglich überliefert, dass er in Don Juan den Dialog der Handlung in trefflicher Übersetzung wieder herstellte und die letzte Arie der Donna Anna auf den Kirchhof verlegte, wohin sie sich mit Octavio begiebt, für den ein kleines, von Wagner komponiertes Recitativ zur Motivierung der Arie vorherging. Leider war die geforderte vertrauensvolle Rücksicht gegenüber Bülow bei Musikern und Künstlern nicht in erforderlichem Masse vorhanden. Bald hatte es im Orchester wegen des etwas excentrischen Wesens Bülows und daheriger angeblicher Extravaganzen desselben zu gähren begonnen, und den Unzufriedenen hatte sich nach und nach auch das Solisten-

personal angeschlossen. Bülow mochte sonstwie zeitweilig verstimmt worden sein. In den Proben und Aufführungen musste alles nur daran gesetzt werden, die Oper als solche so gut wie möglich herauszubringen; zu besonderen Anleitungen Wagners an seine Schüler gebrach es an der nötigen Zeit. Bezüglich aller Opernsolisten der alten Schule wären etwaige Reformen in der Gesangstechnik und ebenso bei der damaligen Beschaffenheit des Theaterorchesters allfällige Bemühungen zur Erfassung der Melodie in den Instrumentalsätzen von vornherein umsonst gewesen. Da aber Wagner die Sinfoniekonzerte erst später als Dirigent übernahm, konnte Bülow auch hier keine praktischen Studien machen. Seine hauptsächlichste künstlerische Schulung hatte derselbe erst in den folgenden Jahren bei Franz Liszt in Weimar und in den sechziger Jahren bei Wagner in München erhalten, und die Meinung, es habe Bülow sein eminentes Talent als Dirigent unter Wagner am Stadttheater in Zürich ausgebildet, muss daher wohl als eine irrige bezeichnet werden. (Vergleiche Artikel des Verfassers in Nr. 169 II der „Frankfurter Zeitung“ vom 21. Juni 1900.) Was die Solisten anbetraf, so mag die vorhandene Nervosität durch die Anwesenheit Wagners, des ehemaligen ersten Dresdener Hofkapellmeisters, der hier doch nur Reminiscenzen an seine Kapellmeisterjahre in Magdeburg, Königsberg und Riga haben mochte, noch erheblich gestiegen sein, so dass in Anbetracht aller dieser Umstände es kaum noch eines geringfügigen Anlasses zu einem Theaterskandal bedurfte.

Der sogenannte Eclat war denn auch da, ehe man sich dessen recht versehen konnte; ein Auftritt mit der Primadonna während der Probe Mitte November versetzte Bülow in die Lage, entweder sich, wie er damals an seine Mutter schrieb, in unwürdiger Weise einer Demütigung auszusetzen, oder aber seine Stellung auf Anfang Dezember aufzugeben; er zog letzteres vor, und hierdurch war nicht nur auch Ritter ausgeschieden, sondern es hatte selbst Wagner seine musi-

kalische Leitung mit dem Dirigieren der Zauberflöte am 29. November niedergelegt. Als Nachfolger Wagners und Bülows war der seit 1841 in Zürich ansässige Liederkomponist Franz Abt, welcher auch teilweise die Elitekonzerte leitete, eingetreten (siehe II. Kap.). Durch diese Rücktritte hatte aber Bülow insofern Frau Rauch noch einen übeln Streich gespielt, als für die zweite Hälfte November ein. für Zürich grosses Ereignis, die Aufführung von Wagners „Fliegendem Holländer" im Theater, und zwar für den 24. November als dem Gedenktage der Hochzeit Wagners und zum Benefiz der Frau Rauch als Senta geplant war; bei der gegenwärtigen Sachlage war aber Frau Rauch nicht nur um die Ehre der Darstellung der Senta, sondern auch um ihr klingendes Benefiz gekommen. Bülow reiste anfangs Dezember nach St. Gallen, wo er als Kapellmeister am dortigen Theater angestellt wurde. Da aber inzwischen das Publikum in der Affaire meist für die Künstler Partei ergriffen hatte, und es in Zürich so gedeutet wurde, als wären die Ausschreitungen des jugendlichen Bülow auf Meister Richard zurückzuführen, sah sich Wagner veranlasst, einige Wochen später bei Übernahme der Sinfoniekonzerte öffentlich bezüglich der Theaterangelegenheit zu erklären, er glaube, in Zürich bewiesen zu haben, dass er weder seine Ansichten noch seine Leistungen irgendwie aufdränge, und der an ihn ergangenen Aufforderung erst dann nachgekommen sei, als Zweck und Mittel ihm derart erschienen seien, dass dem Publikum überhaupt ein Genuss geboten werden könne. Zu Saison Ende dirigierte er dann noch am 30. April 1851 Fidelio, mit Frau Rauch als Leonore. Da aber der Besuch die Kosten des Unternehmens nicht deckte, hatte der Direktor mit Theaterschluss ein beträchtliches Defizit gemacht; und die wirkliche Teilnahme für dieses unverdiente Missgeschick des Direktors, wie die mögliche Anstrebung anderer Theaterzustände in Zürich hatten Wagner sodann unmittelbar nachher zur Abfassung der Schrift: „Ein Theater in Zürich"

veranlasst, worin er die Bildung einer einheimischen bürgerlichen Künstlerschaft mit Aufführung von Originalwerken von Dichtern und Musikern empfahl. Das war das Ende von Wagners Züricher Theaterkapellmeisteramt.[1])

Wagner war nach alledem erster Kapellmeister am Stadttheater in Zürich gewesen; seine Erklärung in der „Eidgenössischen Zeitung" bezüglich der musikalischen Oberleitung erscheint im wesentlichen in Rücksichtnahme auf seine frühere Stellung eines ersten königlichen Kapellmeisters zu Dresden als Wirkung nach aussen berechnet, während er thatsächlich nach innen alle Funktionen eines ersten Kapellmeisters am Theater ausgeübt, alle Proben geleitet, die hervorragendsten deutschen Opern selbst dirigiert und nur an Bülow einige italienische und französische überlassen hatte. (Frankfurter Zeitung vom 21. Juni 1900). Er selbst spricht in jener Erklärung von seiner musikalischen Leitung, die er auf die Länge der Zeit nicht fortführen könne. Wagner hatte aber auch fernerhin dem Züricher Theater seine Teilnahme bewiesen. Am 25. April 1852 fand die Erstaufführung des „Holländer" in Zürich unter Direkton Löwe und Kapellmeister Schöneck, mit Frau Rauch als Senta, Herrn Pichon als Holländer und einem Neffen des Chordirektor Fischer in Dresden als Erik statt, wobei Wagner als Zuhörer anwesend war. Die zwei letzten Aufführungen vor Saisonschluss vom 30. April und 2. Mai fanden unter persönlicher musikalischer Leitung Wagners statt, nachdem die Erstaufführung zum Benefiz des Kapellmeisters gegeben worden war. Wagner hatte eine teilweise Umarbeitung der Instrumentation vorgenommen, wobei das überflüssige Blech ausgemerzt, hie und da etwas menschlicher nüanciert und in der Ouverture der Schluss gründlicher vorgenommen wurde; das Streichquartett wurde durch fremde Künstler ergänzt. Die Aufführung war gut, jedoch nur im Sinne

[1]) Seiten 21 unten bis 22 unten und S. 24 Mitte bis 29 oben Artikel des Verfassers in Nr. 237 der „Neuen Züricher Zeitung" vom 27. Aug. 1900.

der Oper. „Ich musste alle Illusionen für das Drama aufgeben und mich damit begnügen, dass ich das Stück Oper, das noch im Holländer steckt, gehörig zur Geltung brächte", berichtete Wagner an Uhlig; die Senta der Frau Rauch wurde rühmend hervorgehoben. (Artikel des Verfassers über Frau Rauch, Redende Künste, Heft 44 vom 24. Juli 1897.) Als dann im Februar 1854 sich infolge Zahlungseinstellung des damaligen Direktors das Theaterpersonal in Zürich aufgelöst hatte, dirigierte Wagner zu Gunsten der „abgebrannten" Mitglieder in drei Elitekonzerten des März 1854 unter anderm drei Beethoven-Symphonien und die Tannhäuserouverture. Wagner dirigierte dann nochmals im Theater unter der Direktion von Walther die Tannhäuseraufführung, dessen Erstaufführungen in Zürich am 17. und 20. Februar 1855 stattgehabt hatten, die zweite Wiederholung am 23. Februar; auch die Proben hatte er geleitet. „Dass mir das mit diesen Sängern gelang, lässt mich fortan an Wunder glauben!" schrieb er an seine Dresdener Freunde. An den Wagnerkonzerten des Jahres 1853 hatte Frau Rauch keinen Anteil genommen, auch nicht an der Tannhäuseraufführung des Jahres 1855; dagegen war sie im Jahre 1853 am Hochzeitstage Wagners, 24. November, in die Wohnung Wagners zu einer kleinen Feier geladen, wo sie am Klavier unter Wagners persönlicher Begleitung Begrüssungshymne und Gebet der Elisabeth im „Tannhäuser" vortrug; sie war speciell befreundet mit Frau Minna Wagner. (Redende Künste, a. a. O.) Sie hat späterhin aus den Einkünften einer bescheidenen Pension und durch Musikunterricht in Zürich ihr Dasein gefristet.

IV. Kapitel.

Richard Wagners Konzerte in Zürich.

Nachdem Wagner im Stadttheater Zürich Ende November 1850 seine Entlassung als Kapellmeister genommen hatte, trat er zu Beginn des neuen Jahres 1851 seine Stellung

als Sinfoniedirigent in den Elitekonzerten der „Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich“ an. Die Gesellschaft existierte unter diesem Namen seit 1812; damals hatte sich die „Musikgesellschaft der mehrern Stadt“ mit zwei andern Musikgesellschaften unter dieser Bezeichnung vereinigt. Abt hatte bisher die Konzerte dirigiert; Wagner war nur für Ouverture und Sinfonie zu gewinnen, die jeweilen thatsächlich verstärkt waren, und als solche auch speciell im Programm figurierten. Die Proben zu den Sinfoniekonzerten fanden im Kaufhause, die Aufführungen selbst im Kasino in Zürich statt. Das Kaufhaus der grossen Stadt war ursprünglich an Stelle der heutigen Grossmünsterhäuser aus dem dortigen Hottingerturme beim heutigen Laternengässli erbaut und diente auch als Salzhaus, wurde aber späterhin im Jahre 1835 ins frühere Kornhaus im Fraumünsteramt am See verlegt. Die Verbindung von dort mit der Altstadt geschah durch die breite 1838 erbaute obere (Münster-) Brücke. Schrägüber vom Kaufhause am andern Ufer lag das Helmhaus, so genannt, weil es eine von drei Seiten offene, oben aber bedeckte (umhüllte) Vorhalle vor der Wasserkirche bildet (Hellenhaus); darin wurde der Wochenmarkt für Gespinste und Gewebe abgehalten; das Haus selbst war seit 1791 steinern aufgebaut und mit der Stadtbibliothek vereinigt. Südwestlich vom Kaufhause lag ein unförmliches hölzernes Magazin, das Wasserhaus, welches erst 1858 neugebaut und in Stein aufgeführt mit dem Helmhause vereinigt wurde. Das Kaufhaus bezw. Kornhaus selbst, in dessen dunkelm Saal die Orchesterproben abgehalten wurden, wurde 1620 erbaut, ein mit grossem hölzernem Vordach versehener steinerner Bau, an dessen zwei Portalen sich lateinische Inschriften befanden; das Kaufhaus wurde zu Ende des 19. Jahrhunderts niedergerissen, um Neubauten Platz zu machen. Das Kasino dagegen war 1807 durch Hans Kaspar Vögeli erbaut worden, oberhalb des Aktientheaters auf dem südöstlichen Gebäude

des ehemaligen Barfüsserklosters, nach Plänen von Hans Kaspar Escher zum Felsenhof und Schanzenherr Fehr; es sollte den Sinfoniekonzerten und etwa auch Gesangsaufführungen, soweit diese nicht in der Fraumünsterkirche stattfanden, dienen. Das daneben liegende grosse Gebäude, das der Centralverwaltung des Klosters diente, und in welchem seit der Reformation Kornschütten und Weintrotten sich befanden, wurde bereits in den Jahren 1834—39 in Kanzleizimmer für die Kantonalverwaltung verwandelt, und es kam bereits 1837 in den direkt hinter dem Kasino liegenden Nordflügel des Gebäudes das kantonale Kriminalgericht zu stehen. Nach Erstellung des alten Tonhallengebäudes am See wurden die Räume des Kriminalgerichts dem kantonalen Staatsarchive reserviert, und es wurde im Jahre 1874 das gesamte Zürcherische Obergericht ins Kasino verlegt und der Sinfoniesaal in die Sitzungssäle des Obergerichts und des Schwurgerichts geteilt.

Das damalige Dilettantenorchester behagte Wagner nicht sonderlich; es seien kaum zehn verwendbare Musiker in Zürich, schrieb er nach etwas mehr als Jahresfrist anlässlich der bevorstehenden Maikonzerte des Jahres 1853 an ein Mitglied der Hofkapelle in München. Von 1851—55 hatte er während sechs Saisons in 22 Konzerten in Zürich an Sinfonien und Ouverturen im ganzen 40 Konzertstücke dirigiert; aber ein Einblick in seine Briefe an Liszt zeigt, dass er häufig für Änderungen in Besetzungen und Arrangements bedacht sein musste. Auch an Neueinstudierungen fehlte es nicht; in dem 1854 in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienenen Artikel über Glucks Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" (Bd. V ges. Schriften) berichtet Wagner, dass er bereits in Dresden seiner Zeit hier für das Orchester am Schlusse Abänderungen getroffen habe, und auch in Zürich im März 1854 eine sorgfältige und veränderte Tempinahme bezüglich des Vortrages habe eintreten lassen. Er spricht hier von dem „kleinen, jährlich nach Zufall neu

sich bildenden Orchester der Züricher Musikgesellschaft". Die Anregung, diese Glucksche Ouverture in Zürich zu Gehör zu bringen, soll, wie Wagner eben da sagt, von einem werten Freunde ausgegangen sein, der weder Musik treibt, noch musikalische Zeitungen liest, um einen Eindruck von Glucks Musik zu gewinnen. Es scheint, dass hier Marschall von Biberstein damit gemeint war, dem gegenüber Wagner sich für die vielen freundlichen Einladungen (II. Kap.) damit wohl gerne revanchieren wollte. Beethoven hatte Wagner in den Konzerten grossartig geehrt, im ganzen mit 24 Aufführungen, also fast zwei Drittel aller Konzertstücke; seine A-dur- und C-moll-Sinfonie wurden je fünfmal, Eroica, F-dur-Sinfonie und Egmontouverture je dreimal, die Pastoralsinfonie je zweimal, Coriolan- und Leonorenouverture und das Septett je einmal aufgeführt; dabei gelangten auch Konzertstücke von Haydn, Mozart, Weber und Gluck zur Aufführung. Am 16. März 1852 kam Wagners Tannhäuserouverture darin zum ersten Male zu Gehör; im Kaufhaussaale fand vormittags 10 Uhr die Probe hierzu statt, wozu auch Eingeladene sich einfanden. „Es war ein Taumel des Glücks, eine Offenbarung, Musiker und Zuhörer waren elektrisiert!" schreibt Frau Mathilde Wesendonk in ihrem Gedenkblatte. Über die Aufführung selbst berichtet Wagner an seine Dresdener Freunde, er sei seinen Zuhörern als niederschmetternder Bussprediger gegen die Sünde der Heuchelei erschienen. Die Ouverture hatte durchschlagenden Erfolg und wurde in der folgenden Saison wiederholt. Bevor Wagner 1855 nach London zur Direktion seiner dortigen Konzerte abreiste, fand am 20. Februar das Abschiedskonzert, aus Programmnummern seiner eigenen Schöpfungen zusammengesetzt, statt; es bestand aus der im Januar 1855 neubearbeiteten Faustouverture, Vorspiel zu Lohengrin, Elsas Brautzug, Tannhäuserouverture und Iphigenienouverture. Es war dann wirklich sein letztes Sinfoniekonzert in Zürich, denn späterhin nach der Rückkehr aus London lehnte er aus

Gesundheitsrücksichten sein ferneres Mitwirken ab; es war damals bereits die Bekanntschaft mit Schopenhauer gemacht, Wagner hatte schon einen Tristan mit der roten und schwarzen Flagge im Kopfe, und Wesendonks liessen ihm bald ein eigenes Häuschen auf dem Grünen Hügel in der Enge bauen. Die Aussprüche Wilhelm Baumgartners über Wagners Dirigieren bei den Sinfoniekonzerten als Feldherr sind bekannt (I. Kap.), und Bülow schrieb, auf der Rückreise von seiner St. Galler Theaterkapellmeisterthätigkeit in Zürich im März 1851 einem von Wagner dirigierten Sinfoniekonzerte beiwohnend, an seinen Vater: „Ein Wunder hat er bewirkt, unbegreiflich, grossartig und hinreissend, und das Orchester folgte, genial im Parieren!“ Wagner hatte die Grundsätze, die er in seiner berühmten Schrift über das „Dirigieren“ im Jahre 1869 veröffentlichte und zu denen er die Anregung Ende der dreissiger Jahre während seines Aufenthaltes in Paris durch die dortigen Habeneckschen Konzerte erhielt (Erfassen der Melodie in den Instrumentalsätzen durch richtiges Erfassen des Zeitmasses), auch in Zürich praktisch bethätigt. Daneben sehen wir Wagner im Jahre 1853 mit Heisterhagen, Honegger, Baur und Schleich Kammermusikaufführungen bewerkstelligen. Sodann hatte er umfassende Vorbereitungen für seine berühmten drei Wagnerkonzerte des Mai 1853 zu treffen:

Wagner hatte nicht nur sein grosses Werk „Oper und Drama“ und eine Reihe kunstrevolutionärer Schriften wie „Kunst und Revolution“, „Das Kunstwerk der Zukunft“, „Kunst und Klima“ in Zürich geschaffen und veröffentlicht, er hatte bereits auch die vollständige Dichtung „Der Ring des Nibelungen“ im Februar 1853 in 50 Exemplaren im Buchhandel erscheinen und derselben vor mehr als Jahresfrist eine umfassende Abhandlung „Eine Mitteilung an meine Freunde“ vorhergehen lassen, in welcher er über seine früheren Opernwerke Rechenschaft ablegte und den Ring des Nibelungen als neue Epoche seiner künstlerischen

Thätigkeit bezeichnete. Bezüglich der Aufführungen der Maikonzerte kamen daher zwei Hauptgesichtspunkte in Betracht: erstlich die Absicht, eine geeignete Auswahl charakteristischer Tonstücke aus seinen sämmtlichen Opern zu Gehör zu bringen, wie Wagner in der öffentlichen Ausschreibung in der „Eidgenössischen Zeitung" sagt. Wagner war von jetzt ab kein Dichterkomponist von Opern mehr, sondern vom musikalischen Drama; an diesem hochwichtigen Scheidewege angelangt, wollte er in rein künstlerischer Absicht dem Publikum Tonstücke seiner bisherigen Epoche vorführen. Zweitens leitete ihn der Umstand, da er seine Opern auf der Züricher Bühne nicht genügend zur Darstellung bringen konnte, dem Publikum einen Begriff des Charakteristischen seiner Musik zu verschaffen und daher von seinen Opern für den Konzertsaal solche reine Musiksätze auszuwählen, die einen wichtigen Hauptmoment des Ganzen in prägnanter Tonfarbe kundgeben, wie Wagner sich in der Vorbemerkung zum Programm der Musikaufführungen ausdrückt. Hierzu sollte aber das Publikum entsprechend vorbereitet werden, und Wagner begann hierin eine fast fieberhafte Thätigkeit zu entwickeln. Wie er bereits im Jahre 1846 als erster Kapellmeister an der Dresdener Hofoper eine programmatische Erläuterung zu Beethovens neunter Sinfonie herausgegeben hatte (Bd. II ges. Schriften), sah er sich schon als Dirigent der Züricher Sinfoniekonzerte veranlasst, auch zu den Aufführungen der Heroischen Sinfonie und der Coriolanouverture Beethovens in Zürich solche Erläuterungen im Januar und Februar 1852 zu verfassen; diesen folgte die programmatische Erläuterung zur Tannhäuserouverture anlässlich der ersten Aufführung derselben in Zürich, welche am 30. Oktober 1852 in der „Neuen Zeitschrift für Musik" ihren Abdruck fand; aber auch über die Aufführungen des „Holländer" und „Tannhäuser" hatte er zwei grosse Arbeiten angefertigt, im Drucke herausgegeben und zu praktischen Zwecken namentlich an Theater zur

Austeilung an die Dirigenten und ausführenden Künstler versandt. Sodann befasste er sich eingehend mit den Maikonzerten. Vor allem liess er, um beim Publikum eine genauere Bekanntschaft mit seinen Dichtungen voraussetzen zu können, unter dem Titel: „Drei Operndichtungen" die Dichtungen von Holländer, Tannhäuser und Lohengrin im Buchhandel erscheinen. Sodann entschloss er sich, da er bereits über seine 1848 in Dresden geschaffene Dichtung „Siegfrieds Tod" in Zürich im April 1851 im Kasino Vorlesungen gehalten hatte, auch solche daselbst wieder über diese drei Operndichtungen zu halten, um auch denjenigen, die die Dichtungen nicht ankauften, einen Begriff vom Inhalte derselben geben zu können. Diese Vorlesungen wurden denn auch abgehalten. Da aber trotzdem im Publikum über den Programminhalt irrige Meinungen herrschten, schrieb Wagner noch programmatische Erläuterungen zu der Ouverture vom Holländer und zum Vorspiel vom Lohengrin (Bd. V ges. Schriften) und eine weder in den gesammelten oder nachgelassenen Schriften, noch in den publizierten Briefen enthaltene Erläuterung zur musikalischen Einleitung des dritten Tannhäuseraktes, der sogenannten Tannhäuserbussfahrt, die er zusammen in einer Programmschrift im Drucke herausgab. In letzterer sagt er bezüglich des Gebets der Elisabeth, dass sich Elisabeth aus brünstig keuscher Klage zu einer sanften Kraft eines letzten Segensgrusses erhebt, mit dem sie den Geliebten zum Himmel ruft. Wagner hatte Billets für alle drei Musikaufführungen anfertigen lassen, die er während seiner Vorlesungen schon zum Verkaufe auflegte, um sich auf eine anständige und sichere Weise seiner Zuhörerschaft zu versichern, wobei vom Parterre bis zu den Ranglogen des Theaters vier verschiedene Preise von drei bis auf acht Francs normiert wurden. Auch eine Erklärung in der „Eidgenössischen Zeitung" hatte er erlassen, worin er zu Erreichung seiner rein künstlerischen Absicht und zu einer Aufführung in vollendeter Weise die ent-

sprechende Teilnahme des Publikums auf ungewöhnliche Weise zur Deckung der sehr starken Kosten für Beschaffung der nötigen Kunstmittel ersuchte. Andererseits hatte die „Allgemeine Musikgesellschaft Zürich" Subskriptionslisten für die Zeichnung der Kosten für die an den damaligen Direktor Löwe zu bezahlende Theatermiete, den Anbau für das verstärkte Orchester auf der Bühne und für die an die auswärtigen Orchesterkünstler zu entrichtende Gage aufgelegt, für welche ein Kostenvoranschlag von 6000 Francs berechnet war, der dann thatsächlich sich auf 10000 Francs belaufen hatte, wobei allerdings unvorhergesehene Kosten infolge von Mehrforderungen des Theaterdirektors und Zuzug von mehr Künstlerkräften, als ursprünglich vorgesehen waren, ihre Rolle gespielt hatten. Das Orchester bestand aus 72 Mann, von denen die zwei Drittel der Auswärtigen nebst freier Verköstigung je 38 Francs pro Mann Reisegelder empfingen. Der Chor bestand aus 80 Männer- und 70 Frauenstimmen. Die Aufführungen vom 18., 20. und 22. Mai bestanden aus jeweilen folgendem Programm: Erste Abteilung: 1. Friedensmarsch aus Rienzi; 2. aus Fliegendem Holländer: Spinnerlied; Sentaballade (diese vorgetragen von Frau Emilie Heim); Holländers Seefahrt (Ouverture). Zweite Abteilung (aus Tannhäuser): Einzug der Gäste auf der Wartburg; Tannhäusers Bussfahrt (Vorspiel zum dritten Akt); Pilgergesang und Venusberg (Ouverture). Dritte Abteilung (aus Lohengrin): Der heilige Gral (Vorspiel); Männerscene und Brautzug zum Münster; Hochzeitsmusik (Einleitung zum dritten Akt) und Brautlied. — Hierbei hörte Wagner zum erstenmal Bruchstücke aus seiner Oper „Lohengrin" vortragen, da es ihm als Verfolgtem nicht möglich gewesen war, der ersten Aufführung in Weimar vor drei Jahren beizuwohnen. Wagner wurde mit Lorbeerkränzen, silbernen und vergoldeten Pokalen geehrt; nachdem ihm schon am 19. Januar 1851 die Ehrenmitgliedschaft der „Allgemeinen Musikgesellschaft" erteilt worden war, wurde ihm kurz nach

den Konzerten von den beiden Gesangvereinen „Stadtsängerverein“ und „Harmonie“ ebenfalls die Ehrenmitgliedschaft derselben verliehen.

Hieran anschliessend seien die Ergebnisse der von mir angestellten Forschungen über die von Wagner abgelehnte musikalische Leitung des Konzertes der „Allgemeinen Schweizerischen Musikgesellschaft“ in Sitten vom 10. Juli 1854 mitgeteilt, von welchem als sogenanntem Walliserkonzerte im Briefwechsel Wagners mit Liszt (Bd. II) die Rede ist. Wagner macht hier zuerst an Liszt die Mitteilung, dass er von der „Allgemeinen Schweizerischen Musikgesellschaft“ die Einladung erhalten und vorläufig angenommen habe, unter gemeinsamer Direktion mit Musikdirektor Ernst Methfessel in Bern das im laufenden Jahre 1854 auf den 10. Juli festgesetzte Jahreskonzert in Sitten, Kanton Wallis, mitzudirigieren, und berichtete sodann späterhin, wie er, infolge ungenügender Besetzung des Orchesters, die Übernahme der Direktion in letzter Stunde zu verweigern sich genötigt gesehen habe. Das Centralkomitee der Sektion Wallis bestand damals aus Regierungspräsident Zen-Rufinen, Staatsrat Torrenti und Staatskanzler Barberini, Sitten, als Mitglieder, Abbé Henzen, Sitten, als Sekretär und Moritz von Wyss, Zürich, als Centralkorrespondent. Wagner wurde vom Komitee als Hauptdirektor bezeichnet, Methfessel als Vicedirektor war mit den Vorproben beauftragt, die Hauptprobe wurde Wagner übertragen. Bei letzterer, erzählt Kanzler Barberini, erschien Wagner im Konzertsaal und hatte sofort mit Methfessel eine lebhafte Besprechung; er wolle wegen ungenügender Besetzung des Orchesters die Direktion nicht übernehmen; Wagner verliess sofort den Konzertsaal und war in Sitten nicht mehr aufzufinden. Am nämlichen Abende, so berichtet noch Moritz von Wyss, wurde dem Komitee ein Schreiben Wagners eingehändigt, worin er seine Abreise mit der ungenügenden Besetzung des Orchesters, namentlich der Hörner, entschuldigte. Das nach der Über-

lieferung etwas drastische Schreiben wurde den Sittener Akten einverleibt, scheint aber dort verloren gegangen zu sein. (Artikel des Verfassers in „Redende Künste", Heft 47, Jahrgang 96—97.) — Sodann ist noch eines Konzertes zu gedenken, welches Wagner gemeinsam mit Liszt in St. Gallen im Jahre 1856 dirigierte. Während des Besuches Liszts vom 13. Oktober bis 27. November 1856 in Zürich wurden Privataufführungen (V. Kap.) und Ausflüge in die Umgebung, so auch auf die Waid bei Zürich, veranstaltet; namentlich ist aber jene Mitwirkung von Wagner und Liszt im Abonnementskonzert zu St. Gallen vom 23. November 1856, welches von Musikdirektor Sczadrowski veranstaltet war, von Bedeutung. Liszt dirigierte damals zwei seiner sinfonischen Dichtungen „Orpheus" und „Les préludes", während Wagner dagegen Beethovens Eroica Satz I—IV persönlich dirigierte In der Generalprobe erhitzte sich Wagner gewaltig, weil, wie er an Wesendonks schrieb, er mit dem überhaupt nicht genügend bestellten Orchester wegen der mangelnden Begriffe der Tempinahme seine liebe Not hatte. Die Crescendi, so berichtet Professor Amstein aus Lausanne, markierte er so stark mit dem Fusse, dass er am ganzen Leibe zitterte und den Fuss nicht mehr stille halten konnte, wenn eine längere Pause eintrat. Seine Stimme, hoch und grell, übertönte auch die stärksten Forti. Da er seit längerer Zeit kein Konzert mehr dirigiert hatte, fühlte er sich bald ermüdet und äusserte zu seiner Umgebung, er sei wie ein altes Postpferd, das unerwartet wieder einmal eingespannt werde. Am Konzerte selbst erschien Wagner, der körperlich neben Liszt etwas klein war, in hohen und breiten Filzschuhen (Finken). Jedem der Mitwirkenden wurde ein von beiden Meistern unterzeichnetes Diplom überreicht, auf dem der Anfang der Eroicasinfonie und der Lisztschen Tondichtungen verzeichnet waren. (Artikel des Verfassers in der Lessmannschen Zeitschrift Nr. 43, Jahrgang 1886). Vier Tage später reiste Liszt (V. Kap.) wieder nach Weimar ab.

III. Wagners familiäre Beziehungen in Zürich.

V. Kapitel.

Richard Wagner und Emilie Heim.

Von September 1849 bis Februar 1857 wohnte Richard Wagner in den Escherhäusern im Zeltweg in Hottingen, ausgenommen die Zeit vom Juni 1850 bis Oktober 1851, wo er an der Sternengasse Enge Wohnung genommen hatte. Der Zeltweg führt seinen Namen von dem in Zürich ausgestorbenen Eigennamen Zelter; die Escherhäuser waren alte Güter; schon früh wird dort des Amtmann Eschers Gut erwähnt; an demselben vorüber führt eine seit 1835 angelegte Fahrstrasse. Hier in den Escherhäusern hatten Musikdirektor Ignaz Heim und Frau Emilie sich ebenfalls häuslich eingerichtet.

Heim, der Direktor des Männerchors „Harmonie“ in Zürich, hatte kurz vor Wagners Flucht nach Zürich sich mit der Apothekerstochter Emilie Müller aus Rheinfelden, Kanton Aargau, Schweiz, verheiratet. Bereits in der ersten Zeit seines Hierseins, als er in den hinteren Escherhäusern sich einmietete, hatte Wagner mit der Familie Heim Bekanntschaft gemacht, und als er Oktober 1851 aus der Enge ins Parterre der vorderen Escherhäuser zog, wurde er mit Heims befreundet. Emilie Heim, die Frau mit den feinen Gesichtszügen, den tiefblauen Augen und dem silbernen

Greisinnenhaar, stand damals in blühender Schönheit, nach einem Ölportrait der Frau Stokar-Escher, Inhaberin der Escherhäuser, aus damaliger Zeit zu urteilen. Eine Kopie des von Frau Stokar gemalten Ölportrait Wagners, von dem später bei Breitkopf und Härtel eine lithographische Zeichnung erschienen ist, hing im Salonzimmer der Frau Heim über ihrem eigenen Ölportrait.

Wagner begann nach seinem Umzuge aus der Enge in die Escherhäuser mit der Dichtung der Walküre. Eine Erscheinung, wie sie uns Wagner in seiner Sieglinde verewigt hat, mochte entschieden Frau Heim, soweit es ihre Gestalt mit den lichten Blondhaaren anbetraf, sein; das sanfte Augenblau mochte dagegen mit dem scharfen und feurigen Wälsungenauge kontrastieren. Wagner, der ihr eifrig aus dem ersten Aufzuge vorzulesen begann, nannte sie auch scherzweise „Sieglinde". Als er ihr damals sein „Judentum in der Musik" schenkte, soll er ihr eine Anspielung auf die alten Germanen, die vor unvordenklichen Zeiten auf ihren Wanderungen unter anderem nach den Niederungen des Aargau gekommen seien und heute dort an den Ufern des Rheins in den lichtblonden und blauäugigen Töchtern ihre Urenkelinnen haben, gemacht haben. Bei dem damaligen regen Verkehr mit Heims war Wagner gegenüber Sieglinden auch hie und da zu Spässen aufgelegt; so pflegte er während der Dichtung der Walküre oft auf der den Escherhäusern gegenüber liegenden hohen Promenade in Zürich (II. Kap.) zu spazieren; obwohl Professor Ettmüller in Zürich Wagner zur Todverkündigungsscene zwei Skaldenlieder verschafft hatte (Kap. II), hatte Wagner doch einst der ihn gierig fragenden Sieglinde offenbart, dass er dort oben in der Dichte des Sommerlaubes, zwischen welchem im Morgenlichte wie in der Abenddämmerung schauerlich eigenartig die Grabsteine hindurchschimmerten, sich seine Eingebungen zur Todesverkündigung geholt habe.

Frau Heim besass aber auch eine umfangreiche, klang-

volle Sopranstimme und wurde deshalb zu Konzerten der „Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich", zu solchen von Privatsängervereinen und auch zur Mitwirkung von Künstlerkonzerten engagiert; ihre Aussprache war eine vorzügliche, und sie hat auch das Deklamatorische leicht und gut erlernt. Wagner hat sie denn auch als einzige Solistin zu seinen berühmten Wagnerkonzerten vom Mai 1853 zugezogen, worin sie am 18., 20. und 22. Mai jeweilen die Sentaballade vortrug. Diese hatte Wagner ihr selbst eingeübt, und sie wusste noch davon zu erzählen, wie er im ersten Teile der Strophe den gesteigerten, fast wilden Ausdruck ihr vorgetragen habe. Als Franz Liszt im Jahre 1853 einen ersten kurzen Besuch bei Wagner in Zürich machte, war Wagner bereits in die dritte Etage des nämlichen Hauses eingezogen, und es war die ebenfalls im dritten Stockwerke nebenan gelegene Wohnung Heims von dieser nur durch einen schmalen Hofraum getrennt. Frau Heim lernte damals Liszt persönlich kennen, und er verfehlte später nicht, in seinen Briefen an Wagner wiederholt sich nach ihrem Befinden zu erkundigen und Grüsse an sie aufzutragen. Als Wagner die Walküre in der Komposition vollendet hatte, trug er, im Winter 1854—1855, zu Hause mit Frau Heim Partieen daraus vor. So schreibt er an Chordirektor Fischer in Dresden unterm 29. April 1856: „Die Walküre ist furchtbar schön ausgefallen; den ersten Akt habe ich letzthin einmal bei mir aufgeführt; ich sang den Siegmund und Hunding, und Frau Heim, eine tüchtige Dilettantin, die Sieglinde: ein Freund accompagnierte"; es ist unter letzterem der Pianist Kirchner gemeint. Wagner hatte Frau Heim jetzt dauernd mit dem Kosenamen: „Frau Sieglinde" belegt.

Im Jahre 1856 kam sodann Liszt zu achtwöchentlichem Besuch nach Zürich. Es gedenkt Wagner in seiner nach Fertigstellung von „Oper und Drama" in Zürich im Jahre 1851 verfassten Schrift: „Eine Mitteilung an meine Freunde" dieses wunderbaren Freundes, welcher vor Jahresfrist die

überhaupt erste Aufführung von Wagners Lohengrin in Weimar unter schwierigsten Umständen bewerkstelligt hatte. An dem Tage, wo er auf der Flucht in Weimar im Mai 1849 Liszt eine Probe seines Tannhäusers dirigieren sah, sei er erstaunt gewesen, durch diese Leistung in ihm sein zweites Ich wiederzuerkennen; durch diesen seltensten aller Freunde habe er in dem Augenblicke, wo er heimatlos wurde, die wirkliche langersehnte, nie gefundene Heimat für seine Kunst gewonnen. Als sodann Wagner von Zürich aus nach Paris gereist war und ihn, dort erkrankt, der vergessenen Lohengrinpartitur gejammert hätte, habe sich Liszt anerboten, die umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin in Weimar zu treffen, und, um dem Werke zum Erfolge zu verhelfen, habe Liszt dem Publikum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise dargelegt, die an überzeugender Beredtheit und hinreissender Wirksamkeit ihres gleichen noch nicht gehabt habe. Liszt war diesmal in Begleitung der Fürstin Sayn-Wittgenstein und deren Prinzessin Tochter. Mehrfach wurden nunmehr Nibelungenabende im Hôtel Baur am See, wo die Gäste abgestiegen waren, abgehalten. In ihrem Werke: „Fünfzehn Briefe von R. Wagner" gedenkt Frau Elisa Wille der Sieglinde der Frau Heim, wenn sie schreibt: „Eine junge, schöne Schweizerin, die Gattin des Kapellmeisters Heim, die eine herrliche Stimme hatte, und die Wagner auszeichnete, obgleich sie keine vollendete Kunstbildung besass, sang die schwierigen Partieen vom Blatt mit liebenswürdigster Fügsamkeit. Eine glänzende Gesellschaft war, mir däucht, auf Liszts Einladung in dem Saale des Hôtel Baur zusammengekommen. Liszt war hocherfreut über Wagners Erfolg und die Grösse seiner Nibelungen; völlig neidlos streckte er dem bewunderten Meister beide Arme entgegen!" Dieser Gesellschaftsabend fand am 22. Oktober 1856 zum 46. Geburtstage Franz Liszts statt. Der ganze erste Akt der Walküre war dabei zum Vortrage

gekommen; Wagner trug mit ausdrucksvollster Deklamation die Partieen des Siegmund und Hunding vor, und die damals anwesenden Zeitgenossen erzählten mit wahrem Enthusiasmus von Wagners dramatischer Entfaltung; die Liebesscene mit Frau Heim als Sieglinde soll grossartig und ergreifend gewesen sein. Auf die Dankesbezeugung Liszts hin feierte hierauf Wagner in einer Rede seinen Freund als Bahnbrecher für seine Werke. Am 1. November 1856 fand dann vor einer kleinern Gesellschaft geladener Gäste ebenfalls im Hôtel Baur eine Fortsetzung statt durch Vortrag der Todverkündigungsscene, wobei Wagner den Siegmund, Frau Heim die Brunhilde vortrug und Liszt auf dem Piano begleitete, und an einem dritten Abend fanden die Scenen des III. Aufzuges zwischen Wotan-Wagner und Brunhilde-Heim statt. Manch ein Lied, auch solche von W. Baumgartner, trug Frau Heim im Hôtel Baur, woselbst auch die Familie Wesendonk bis zur Übersiedelung in ihre Villa in der Enge Wohnung genommen hatte, in Begleitung von Liszt vor, und als Wagner zur Familie Wesendonk nach Enge zog, war Frau Heim öfter zu Gast und sang daselbst weibliche Partieen aus den Nibelungen. Wagner wollte seit einiger Zeit aus den Escherhäusern fortziehen, nicht allein wegen der gegenüberliegenden Schmiedewerkstätte und der vielen benachbarten Klaviere, welche Frau Wesendonk in ihrem Gedenkblatte als Gründe anführt. Gewiss war die Schmiede lästig, und die täglichen Klavierstunden von Heim nebenan, von Heisterhagen schräg über und von einem oder zwei weitern Klavierlehrern in den Escherhäusern und Umgebung mochten für die Kompositionen Wagners keineswegs günstig wirken, doch schien noch ein dritter Umstand hier mitbestimmend zu wirken: Frau Heim gehörte in Zürich zu jenem Frauentrio, welches angeblich der Frau Minna Wagner Grund zur Eifersucht gegeben haben soll. Wenn die beiden Frauen in ihren direkt einander gegenüberliegenden Küchen, die nur durch ein sehr schmales Hofräumchen getrennt waren,

sich begegneten, sollen die beiden sich zu einander verhalten haben, wie's Aschenbrödel zur Prinzessin aus Tausend und einer Nacht. Diesbezügliche Gerüchte, welche schon zur Zeit der Veröffentlichung der Dichtung des Nibelungenringes auftauchten, in welcher gewisse Stellen zwischen Siegmund und Sieglinde in der „Walküre" hier in Beziehung gebracht wurden, waren auch durch den Umstand genährt worden, dass die Ehe mit Ignaz Heim, welcher im Jahre 1881 verstarb, kinderlos geblieben war.

Frau Heim hatte auch späterhin Wagner wiederholt gesehen. Als im Jahre 1867 Wagner die Komposition der „Meistersinger" in Triebschen bei Luzern beendet hatte, machte ihm Frau Heim auf Einladung ebendort einen Besuch, und Wagner trug mit ihr am Klavier Partieen von Sachs und Evchen vor. In den Jahren 1876 und 1882 fand sich sodann Frau Heim zu den Festspielaufführungen des „Nibelungenringes" und „Parsifals" als Gast zu Bayreuth ein, wo sie Wagner zum letzten Male gesprochen hat; sie hat ihm ein hochehrendes Angedenken bewahrt. (Artikel des Verfassers in „Redende Künste" Heft 43, Jahrgang 1896/97.)

Einmal, so wird erzählt, kam Wagner mit der Simrockschen Mythologie in der Hand die Anhöhe gegenüber den Escherhäusern hinunter und las Frau Heim daraus eine Stelle über das Verhältnis der Walküre zu den Helden in Wallhal vor, worauf ihn diese in naiver Weise gefragt haben soll, ob sie dereinst auch eine solche Walküre werden würde; das nicht, habe er erwidert, wohl aber dürfte Frau Sieglinde eine Walhallgenossin werden; dort werde sie einst sitzen im Saale der Freya, der Göttin mit dem goldenen Haar und blauen Auge, die den ewigen Frühling verkörpert.

VI. Kapitel.

Richard Wagner und Mathilde Wesendonk, und die Katastrophe Wagners auf dem grünen Hügel in Enge bei Zürich.

Unter „Richard Wagners Katastrophe in Enge bei Zürich" werden jene Vorgänge verstanden, durch welche Wagner, trotzdem er noch nicht amnestiert war, veranlasst wurde, im August 1858 sein kaum erst für die Lebenszeit gegründetes neues Heim in der Enge und sein Asyl in Zürich für immer zu verlassen. Bezüglich der Gründe herrscht unter den Biographen die grösste Mannigfaltigkeit. Die Mehrzahl derselben, so auch Franz Munker und H. St. Chamberlain, führen an, es habe Wagner wieder einmal in Paris bessere Musik hören wollen; diese Behauptung ist durch Wagner selbst widerlegt worden in einem Schreiben an Otto Wesendonk, worin er berichtet, dass er erst im Sommer 1859 in Luzern nach Beendigung Tristans an Paris gedacht habe. Der Herausgeber von Otto Wesendonks Briefen, Albert Heintz, sagt, es habe Wagner, infolge Erkrankung seiner Ehefrau, in Venedig an Tristan arbeiten wollen. Carl Glasenapp führt in „Wagners Leben" Bd. II Abt. II eine Reihe von Briefen und Mitteilungen an, aus denen er den Schluss zieht, die Katastrophe habe in der geplanten Auflösung des gemeinsamen Hausstandes bestanden, weil die Ehefrau an Herzleiden gelitten habe, keine Begeisterung für ihren grossen Mann gehabt und kein Verständnis für seine spätern Schöpfungen besessen habe, und weil ein dem erregten Vorstellungsvermögen der kranken Frau entstammendes, durch tausend Zungen fortgepflanztes übles Gerücht über Wagners Leben in Zürich bestanden habe. Der Amerikaner H. T. Fink spricht in seiner Wagnerbiographie von galanten Abenteuern Wagners mit Frau Wesendonk, wodurch Minnas Eifersucht in helle Flammen ausgebrochen sei, und in einem Artikel der „Gegenwart"

Jahrgang 1899 wird ausgeführt: „Frau Minna glaubte Ursache zur Eifersucht (gegenüber Frau Wesendonk) zu haben, machte Hallo (wie sie sich selbst brieflich ausdrückt), erkrankte infolge der Aufregung und reiste zu ihren Verwandten nach Sachsen, während sich Richard nach Italien zurückzog." —

Was Minna Wagner, die Tochter eines Mechanikers und ehemalige Schauspielerin und Tragödin anbetrifft, so hat sich Wagner unter äusserlich misslichen Verhältnissen in Königsberg im Jahre 1836 mit ihr verheiratet, und sie hat mit ihm die Rigaer Kapellmeisterzeit, die darauffolgenden schweren Pariser Jahre durchgemacht und sodann die in den Augen der Frau Minna glanzvollste Zeit, die sieben Jahre des ersten königlichen Kapellmeisteramtes Wagners mit ihm erlebt. Als Wagner nach dem Dresdener Aufstande nach Zürich floh, war sie ihm ein Vierteljahr später mit Hausrat, Papagei und Hund Peps in die neue Wohnung in die Escherhäuser zu Hottingen gefolgt (Kap. I und V). Wagner hat in der Dichtung der Walküre einzelne Züge der Fricka von ihr entlehnt, insofern als ihr Geist ganz ausgefüllt war durch konventionelle sittliche Vorstellungen, ihr Sinn aufging in der hergebrachten Alltagswelt und ihren eng gebundenen sittlichen Anschauungen (Dr. Berendt, Redende Künste 1899). Dem Ring des Nibelungen stand sie skeptisch gegenüber; sie hielt, wie übereinstimmend bezeugt wird, Rienzi für das Höchste und konnte kein Verständnis für die musikalisch-dramatischen Neuschöpfungen Wagners gewinnen. Die Zeitgenossinnen in Zürich schildern sie als gute Hausfrau, die aus wenig Vieles zu machen wusste; und eine intime Berliner Freundin sagt von ihr, sie sei im Jahre 1850 in Zürich eine „hübsche Erscheinung" gewesen, im übrigen war sie eine „nicht genügend gebildete Natur", aber „eine gute, treue Proletarierseele" (Gegenwart, Jahrgang 1899). Auch Malvida von Meysenbug erwähnt, es habe Frau Minna die Ungunst der Lebenslage Wagners

nicht mit Seelengrösse zu ertragen vermögen. Ein Mann nach dem Herzen der Frau Minna lebte und wirkte in Zürich, Tanzlehrer Riese. Riese war Norddeutscher und als Eleve der Tanzkunst im Ballette am Königsberger Stadttheater thätig gewesen; dort hatte er Wagner als Kapellmeister und dessen ihm eben angetraute Gattin Minna Planer kennen gelernt. Die grosse Oper seines Glaubensgenossen Giacomo Meyerbeer erschien ihm als der Gipfelpunkt aller Kunst, indem sie durch eine glänzende Ausstattung des Balletts zu erstrahlen vermochte. Als Wagner noch kaum seine schwere Pariser Zeit hinter sich hatte, war Riese nach Zürich gezogen, um in der Anstandslehre dort eine Lücke auszufüllen und sich bald als Lehrer der Tanzkunst daselbst einer grossen Praxis zu erfreuen, und in Zürich hatte Frau Minna mit der Familie Riese enge Freundschaft geschlossen. Dass Riese Wagners „Judentum in der Musik" missfiel, ist selbstverständlich; die gänzliche Absage Wagners in Zürich aber an Meyerbeer, die auch von Frau Minna nicht gewürdigt wurde, war für Riese gleichsam der Anlass zum Bruche mit Wagner, nachdem kleine Geldangelegenheiten bereits zwischen den beiden Misshelligkeiten hervorgerufen hatten. Hatte Frau Minna an Riese eine Stütze für ihre Kunstanschauungen und gegen das Wirken Wagners in Zürich gewonnen, so erwuchs ihr auch mit der Zeit in der nämlichen Persönlichkeit eine solche gegen Wagners Art seiner Lebensführung an sich in Zürich. Als Wagner seine „Walküre" zu dichten begann, ersah die gealterte Frau Minna in der blühenden Sieglinde, Frau Emilie Heim, ihr angeblich eine Nebenbuhlerin erstehen (siehe Kap. V). Was Wagner an seine Häuslichkeit noch besonders gefesselt hatte, der Papageno-Papagei und Peps, das treue Hündchen, wurde ihm nach einander durch den Tod entrissen und in den Wiesen der Frau Stokar-Escher begraben. Wenn die eifersüchtige Minna dann Wagner eine Scene machte und den ersten Aufzug der Walküre als „unsittlich verliebte Eselei" und

mit ähnlichen Ausdrücken zu titulieren pflegte mit verschiedensten Anspielungen auf Personen und Sachen, ging er wohl zu Sängervater Nägelis Büste auf die hohe Promenade spazieren oder wandte sich auch zu Jakob Sulzer ins Obmannamt, während Frau Minna ihre Schritte in die Napfgasse richtete, wo sie in der Behausung Rieses Gehör fand. Die Napfgasse war eine der ältesten Gassen Zürichs, ihr Name kommt schon im 12. Jahrhundert vor; gleich oberhalb der Wohnung Rieses war das Haus zum Napf, welches Schultheissen und Ratsherren zum Aufenthalt diente, und wo heute sich die städtische Musikschule befindet. Daneben blickte Minna auch noch neidisch auf Wagners Mariafelder Gänge; wenn auch Frau Eliza Wille Wagner an Alter übertraf und bereits die vierziger Jahre überschritten hatte, so war sie doch eine geistreiche und gefeierte Frau, die, auch reich begütert, einem Künstler unterstützend zur Seite zu stehen vermochte; und gerade infolge der Entdeckung Wagners von Schopenhauers Hauptwerk hatte, so meinte Riese, Frau Minna Ursache, ihre Eifersucht auch auf die Herrin von Mariafeld auszudehnen. Aller Misere in den Escherhäusern (siehe auch Kap. V) sollte der Umzug Wagners zu Wesendonks nach Enge ein Ende bereiten.

Wesendonks lernten, als sie von Düsseldorf nach Zürich gezogen waren, Wagner 1852 bei der Familie Marschall kennen; es hatte Wagner, als Wesendonks im Hôtel Baur au lac Wohnung genommen hatten, oft und viel dortselbst verkehrt, und er wurde von denselben auch materiell unterstützt. Wagner widmete Frau Wesendonk eine Albumsonate für Klavier, sodann die bekannte Abhandlung über Liszts symphonische Dichtungen, und auch das Vorspiel zur „Walküre“ trug die Widmung an Mathilde Wesendonk. Das Projekt Otto Wesendonks, Wagner zu sich zu nehmen und ihm neben seiner neuerbauten Villa in Enge ein Häuschen zu errichten, wo er gegen mässige Zinszahlung wohnen und seine Werke schaffen konnte, kam Wagner äusserst er-

wünscht. Wesendonk hatte jenes Grundstück mit erworben, weil auf demselben als dem zur Villa angrenzenden Terrain eine Privatheilanstalt errichtet werden sollte. Eine ernste Thräne habe ihm dieses Bild in tausend wunderbaren Brechungen gezeigt, er befinde sich im Schosse der rührendsten und treuesten Liebe, schrieb Wagner an Wesendonk; „für dieses Leben gehöre ich Euch!“ ruft er darin aus, und in einem andern Schreiben heisst es, er habe hier ein Band angeknüpft wie eigentlich nie zuvor in seinem Leben, „das ist das Band des Dankes und der herzlichsten Freundschaft an Ihr Haus!“ (Briefe Wagners an O. Wesendonk.) Das Häuschen, mit Räumlichkeiten im Parterre und ersten Stock, wurde von Baumeister Zeugheer in Zürich erbaut. Der Ausdruck „Grüner Hügel“ ist historisch; wenn auch heute Zürich eine Menge grüner Hügel mit einer grössern Anzahl von Villen besitzt, so ragte doch in den fünfziger Jahren jener grüne Hügel mit der Villa Wesendonk einsam gegen das Seegestade empor; heute ist gerade dieser Hügel mit der nunmehrigen Villa Rieter vielfach umbaut und etwas verflacht. Die Enge selbst hat ihren Namen daher, weil sie früher einen engen Durchpass zwischen dem grossen Hügel der Sihl und dem Zürichsee bildete. Die Banngrenze zwischen Zürich und Enge bildete zu Wagners Asylzeit der Schanzengraben vom Ausflusse aus dem Zürichsee bis zum ehemaligen Kloster Selnau, welch letzterer Name aus einer Aue mit einer darauf befindlichen Selde (Wirtschaftsgebäude) entstanden ist. Die Villa Wesendonk hatte damals ihren Hauptzugang von der Seestrasse her, etwas weiter nach auswärts als die ehemalige Wohnung Wagners in der Sternengasse, Enge. Während das Sternengässli abwärts zum See führte, hatte diesem direkt gegenüber nach aufwärts das Riedergässli geführt; zwischen letzterm und einem Lehengute des Fraumünsteramtes Zürich lagen sechs Jucharten Reben, Äcker und Wiesen, die den nördlichen Teil der Villa Wesendonk bildeten.

Als Wagner im Frühjahr 1857 daselbst eingezogen war, erhielt er unter andern dort Besuche von Richard Pohl aus Baden-Baden und von Ferdinand Praeger aus London; beide haben Aufzeichnungen hierüber herausgegeben. Pohl schreibt in seinen „Erinnerungen an Zürich": „Frau Wesendonk, eine schöne Erscheinung, eine weiblich anmutige und poetisch sinnige Natur — ihr gegenüber musste Wagners schnell gealterte Gattin Minna mit ihrem ziemlich nüchternen, gutmütigen, aber hausbackenen Wesen freilich sehr in Schatten stehen!" Und Praeger sagt in seinem Werke: „Wagner, wie ich ihn kannte": „Frau Wesendonk hatte gerade das bedeutende Kunstverständnis, welches der Minna fehlte", in Verbindung mit der Bemerkung über die enge und gefährliche Grenze, welche die hohe Verehrung eines männlichen Genies bei einem Weibe zu einem vielleicht ganz unwillkürlichen Übersteigen in das so naheliegende Gebiet der Liebe führen könne. „Wagner fand hier ein ungewöhnliches Verständnis für seine Bestrebungen!" sagt der Herausgeber von Wagners Briefen an O. Wesendonk.

Andrerseits waren Wagner vielfach die Fesseln des täglichen Lebens lästig. Die briefliche Äusserung Wagners an Ferdinand Praeger bezüglich der spätern Pariser Zeit: „konnte ich mich binden und ketten wie ein gewöhnlicher Spiessbürger?" passt auch für Zürich, und ebenso kann die Stelle eines Briefes Wagners an Wesendonk: „Dass ich mit meinem Wesen und Schaffen so ganz aus aller Beziehung zur eigentlichen Welt mich stelle und dann doch immer wieder in dieser Welt lebe und in ihr meine Bedürfnisse zu befriedigen habe!" hierher gedeutet werden. Über die häuslichen Verhältnisse auf dem grünen Hügel bezüglich der Frau Minna spricht sich Wagner selbst aus: „Im Ernste, meine Frau ist leidend, sie hat eine Herzkrankheit, und was das sagen will, muss man erfahren haben; an Ruhe ist da für den Leidenden wie für die Umgebung nicht mehr zu denken!"[1]) — Der Familie Wille in Mariafeld gegenüber

[1]) Brief an Chordirektor Fischer in Dresden.

äussert er sich brieflich folgendermassen: „Das müssen wir uns gefallen lassen, dass die Welt, die wir sehr wohl begreifen, uns nicht begreift und unser unpraktisches Wesen zu bemitleiden sich erlaubt. Wenn dies Verhältnis aber auf das Gebiet der Moralität hinübertritt, der Philister sich für einzig sittlich hält, bloss weil er die wahre Sittlichkeit gar nicht begreift und gar kein Gefühl dafür hat, wird uns die Nachgiebigkeit und das ironische Zugeständniss des Rechthabens auf der andern Seite schwierig. Wenn aber gar ein weibliches Gemüt allen Instinkt der Liebe vergisst, dass sie von dieser philistersittlichen Ansicht aus den Gegenstand ihrer Liebe beurteilt, bemitleidet und ermahnt, so ist es nicht mehr zum Aushalten. Es ist mir zum strafenden Schicksal geworden, mein eigenes Weib durch übergrosse Nachgiebigkeit in der Weise verwöhnt und verzogen zu haben, dass sie endlich in sich allen Halt zu einigem Gerechtwerden gegen mich verlor!“ In der That hatten mit der Übersiedlung Wagners zu Wesendonks nur die Personen gewechselt, das Übrige war im Wesentlichen nicht nur das Nämliche geblieben, sondern es hatte sich dortselbst bedeutend verschlimmert und mit der Katastrophe seinen Abschluss gefunden. Wagner hatte im Sommer 1857 die Tristandichtung vollendet, im Winter 1857 waren die Komposition und Instrumentation des ersten Aufzuges beendigt, und im Sommer 1858 war auch der II. Aufzug Tristans skizziert; am 30. November 1857 komponierte Wagner das Gedicht der Frau Wesendonk „Der Engel“, am 6. Dezember dasjenige „Die Träume“, welches er selbst instrumentierte und ihr zum Geburtstag als Ständchen, ausgeführt von 18 Musikern, brachte; am 17. Dezember 1857, 21. Februar und 1. Mai 1858 folgten sodann Kompositionen von „Die Schmerzen“, „Stehe still“ und „Im Treibhaus“; letzteres war eine Studie zum Vorspiel des III. Aufzuges Tristans, die „Träume“ (Liebesnacht des II. Aufzuges) wurden von Wagner als Studie zu „Tristan und Isolde“ bezeichnet.

Frau Minna war längst auf Frau Wesendonk eifersüchtig geworden, Gerüchte tauchten im Publikum auf, die einzelnen Stellen der Tristandichtung wurden mit Wagner und Frau Wesendonk in Zusammenhang gebracht, ebenso die Dichtung der Frau Wesendonk: „Die Träume" und die Komposition derselben durch Wagner. Namentlich wurde der Hauptunterschied zwischen Wagners Tristan und der Dichtung Gottfrieds von Strassburg auf die Beziehungen Wagners zu Frau Wesendonk zurückgeführt; in der Dichtung Gottfrieds ist der Zaubertrank für die beiden ausschlaggebend, bei Wagner ist es der Tristanblick: „Er sah mir in die Augen!" — Wagner gebrauchte einmal in einem Briefe an August Röckel den Ausdruck „Züricher Zöpfe"; derlei Angelegenheiten wurden in den Cafés, wo die gebildete Welt verkehrte, zum Gegenstande des Gespräches erhoben. Im „Orsini" und auf dem „Rüden" waren es die Adeligen, die ihre zopfigen Überlieferungen entwickelten; im „Litteraire" die Deutschen, die ihre philistersittliche Moral enthüllten; in den Zunfthäusern die Züricher Bürger, die ihre spiessbürgerlichen Ansichten hierüber zum besten gaben, und zu Hause und auf der niederen Brücke zischelten die keineswegs von Schönheit geplagten Züricherinnen über das von der „schönen Thilde auf dem grünen Hügel" — wie Frau Mathilde von ihnen genannt wurde — heraufbeschworene Geschick des Dichterkomponisten. Auch Wesendonk soll hiervon Kunde bekommen haben und mehrfach gewarnt worden sein; es gab Differenzen zwischen Wagner und O. Wesendonk, die Wagner eine zeitweilige gebieterische Zurückhaltung entschieden auferlegten; eine derartige vertrauliche Äusserung ist uns von Wagner selbst erhalten: „Früher half mir in solchen Situationen mein Herr Nachbar; dass ich diesen nun unbesucht lassen muss, hat tiefe Gründe!" (Glasenapp II, Abt. II.) Ebenso schrieb Bülow, welcher im März 1858 zu Besuch in Zürich war, damals an Alexander Ritter: „Wagner sitzt in einer schrecklichen Geldklemme;

ich ahne, dass mit Wesendonks etwas vorgefallen sein muss!" Glasenapp weist demgegenüber darauf hin, dass gerade im Sommer 1858 ein Konzert mit auswärtigen Musikern und mit Wagner als Dirigenten in der Villa Wesendonks stattgehabt habe; allein hier ist zu bemerken, dass damals die Hauptperson und Veranstalterin desselben Mathilde Wesendonk war; mit Frau Mathilde hatte Wagner, was in der Natur der Sache lag, weder Differenzen noch Spannungen gehabt. Gerade bei diesem Konzerte nahm dieselbe Anlass, Wagner zu feiern; sie überreichte ihm einen neuen, aus Elfenbein geschnitzten Dirigentenstab. Der Verfertiger, Kunstdrechsler Siber in Zürich, hat das Modell leider nicht aufbewahrt. Es habe, so berichtete er, Frau Wesendonk den Gästen erklärt, der Stab sei ein Kunstwerk aus Paris, während derselbe allein aus der Siberschen Werkstätte hervorgegangen sei; dies habe den Verfertiger so verdrossen, dass er sich des Modells entledigt habe.

Vertraute Persönlichkeiten wurden zu Rate gezogen, so die Gräfin d'Agoult, die einmal, wie Frau Wesendonk sagt, eigens nach Zürich gereist sei, um grosse Männer kennen zu lernen. Ferner schrieb die Fürstin Sayn-Wittgenstein hierüber: „Was Ihr mir von diesem armen Richard sagt, ist so unbestimmt, und was er selbst sagt, ist so dunkel, dass ich mir nicht klar Rechenschaft ablegen kann, was hier vorgeht. . . Ich glaube hier nicht an den schlimmsten Fall, aber selbst diesen vorausgesetzt, kann man immer noch sehr wohl sagen, dass alles auf dieser Welt relativ ist, selbst Gerechtigkeit und Treue! Bedenkt, dass Genies jedermann gehören, dass jedermann daran seinen Teil haben will und ihn von Rechts wegen fordert!" — Wagner komponierte indessen bereits den ersten Aufzug Tristans, von welchem Frau Wagner brieflich an eine Berliner Freundin äusserte: „Es ist und bleibt auch ein gar zu verliebtes und ekliges Paar!" Auch der zweite Aufzug Tristans wurde wenigstens in der Skizze vollendet. Wagner hatte sich seit 1855

notorisch vom öffentlichen Leben Zürichs zurückgezogen, was nicht bloss aus Gesundheitsrücksichten, sondern auch durch veränderte Lebensanschauungen sicherlich mitbedingt war, denn die Schopenhauersche Philosophie mochte nicht bloss in die Kunstanschauungen, sondern auch in die Lebensverhältnisse Wagners eingegriffen haben. Der behandelnde Arzt Dr. Rahn verordnete mittlerweile Frau Minna eine Kur in der Kaltwasserheilanstalt des Dr. Erismann auf dem Brestenberg am Hallwylersee, Kanton Aargau. Sie kehrte im Juli 1858 zurück, aber ohne wesentlichen Erfolg, denn Wagner schrieb an Franz Liszt, die Position sei nicht mehr zu halten, die einzig würdige Lösung wäre die Auflösung des Heims. Der Gedanke kam allerdings nicht zur Ausführung. Praeger berichtet, dass er bei seinem Besuche bereits einen Eifersuchtsausbruch der Minna vorausgesehen habe, und die Reise Wagners nach Paris im Januar 1858 scheint damit teilweise im Zusammenhang gestanden zu haben. Anscheinend hatte die Abwesenheit der Frau Minna während des Kurgebrauches die Entwickelung der Tragödie auf dem grünen Hügel nur gefördert; doch das Wähnen Tristans und Isoldens, ein ideales Liebesreich auf Erden gründen zu wollen, gereicht denselben zum Verderben. Der Hass der Frau Minna auf Mathilde Wesendonk scheint nach ihrer Rückkehr unbeschreiblich gewesen zu sein. Noch am Ende des Jahres 1858 schrieb Minna von Dresden aus an eine Freundin in Berlin: „Der verhängnisvolle Tristan, den ich seines Anlasses wegen gar nicht liebe, scheint nur mit grossen Unterbrechungen und Anstrengungen ins Leben gerufen werden zu können! mir scheint es, als ob bei solchen Arbeiten kein Glück wäre! Die Mitteilung von dem Tode des kleinen Guido (Wesendonks jüngstem Sohn) hat mich völlig erschreckt! Gott möge dieser kalten, vom Glücke verwöhnten Frau alle Schicksalsschläge ferne halten, aber ich glaube, dass es eine Vorsehung giebt! Ich dachte mir immer, wenn nun plötzlich unser Herrgott durch Krankheit

eines Kindes Einhalt thun würde, und siehe da, oh mir schaudert völlig!“ (Gegenwart 1899.) Wagner dagegen scheint in Berichten an Bekannte in der Ferne die Schuld auf seine Frau abwälzen zu wollen; so schrieb er an Frau Julie Ritter: „Die Krankheit meiner armen Frau war nicht zu bändigen; ihre Gemütsstimmung wurde so peinigend für sie und ihre Umgebung, dass an eine grundsätzliche Änderung der Situation gedacht werden musste, wenn wir uns nicht alle sinnlos aufreiben wollten“. (Glasenapp II, Abt. II.) Gewiss waren Trennungen zwischen den Eheleuten mehrfach geplant worden, aber eine Katastrophe unter solchen Umständen, wie sie eingetreten ist, hätte sie noch nicht heraufbeschworen, und Glasenapp selbst berichtet, dass Frau Wagner nicht nur bald nachher ihren Ehegatten wieder besuchte, sondern dass sie auch nach etwas mehr als Jahresfrist wieder längere Zeit ständig bei ihm in Paris wohnte. „Ich habe Ihnen bekannt, dass mein Leben mit meinem Fortgang aus Ihrer Nähe in eine Strömung geriet, welche alles verschlang, was auf das Gedeihen meines Schaffens berechnet war“, schrieb Wagner später an Wesendonk; so furchtbar hatte diese Katastrophe gewirkt. Bereits bezüglich der Behauptungen Glasenapps in der ersten Auflage von „Wagners Leben und Wirken“ hatte ich im Jahre 1885 Anlass genommen, Jakob Sulzer hierüber zu befragen. Dieser hatte mir damals bestimmt geantwortet: „Was Glasenapp hier schreibt, ist nicht so, das verhält sich ganz anders!“ Dann heftete er seine halb erblindeten Augen auf mich und sagte nach einer Weile: „Sie sind vielleicht noch zu jung, um den Hergang, und was alles damit zusammenhängt, begreifen und richtig würdigen zu können!“ Glasenapp stützt seine Argumente hauptsächlich auf ein Schreiben Hans von Bülows an Richard Pohl vom Beginn der zweiten Woche des August 1858, also etwa zehn Tage vor Einbruch der Katastrophe. Bülow weilte damals mit seiner jungen Gattin zu Besuch in Zürich; er vertraute seinem Freunde: „Wir

vermochten wenig zu Wagners Erheiterung oder Zerstreuung zu thun, immer Gewitterschwüle", und meldete gleichzeitig: „Wagner verlässt binnen acht Tagen seine schöne Villa, anderwärts Ruhe zu suchen in grösserer Ferne, zuvörderst in Venedig oder Florenz; Frau Wagner geht nach dem Verkauf und der Einpackung der Möbel nach Deutschland!" Der letzte Satz dieses Schreibens widerspricht von vornherein den Thatsachen. Glasenapp selbst sagt in seinem Werke, dass Frau Minna sich später in Dresden mit Zürcher Möbeln eingerichtet habe, und dass Wagner späterhin in Biebrich Möbel aus Paris erwarte. Wirklich meldet Frau Wagner ihrer Berliner Freundin im Dezember 1858 aus Dresden: „Ich wollte mir das Nötige von meinen Effekten aus Zürich kommen lassen, was ich aber glücklicherweise nicht mehr nötig hatte", weil Frau Tichatscheck, die Ehefrau des Dresdener Sängers, ihr zwei Zimmer in Dresden eingerichtet habe; sie ist dann 1859, wie Ferdinand Praeger schreibt, mit den Zürcher Möbeln Wagner nach Paris gefolgt. Wagner selbst hatte aber seine dortigen Möbel nicht in Paris gekauft, sondern er gab an O. Wesendonk in Zürich im September 1859 den Auftrag: „mir immer meine Möbel nachzuschicken!" Die Möbel waren also nicht verkauft, sondern in Zürich einstweilen zurückgelassen worden. Was aber den ersten Satz der Bülowschen Mitteilung anbelangt, so ist derselbe ebenso mit den Thatsachen unvereinbar. Dass Wagner während der Entwickelung der Katastrophe Italien, welches er vom Sommer 1853 her aus eigener Anschauung kannte, in letzter Zeit als möglichen Aufenthalt ins Auge gefasst und wohl auch mit Ritters hierüber Rücksprache genommen hatte, da Wagner später an Julie Ritter schrieb, es habe ihn Karl Ritter durch seine enthusiatische Schilderung für Venedig bestimmt, ist wahrscheinlich. Allein es sprechen die Thatsachen dafür, dass die Katastrophe eine plötzliche war, dass Wagner im Zwange der Verhältnisse nach Genf und Venedig reiste und gar keine Zeit mehr

hatte, sich weder in Zürich noch auch rechtzeitig durch Franz Liszt von der Ungunst der Verhältnisse gerade in Venedig infolge der Unruhen in der Lombardei zu unterrichten. Entweder bezog sich die Meldung Bülows auf der Katastrophe vorhergehende Differenzen, oder es hat Wagner an Bülow diese Mitteilung gemacht, weil er damals in einer verzweifelten Lage sich befand, in welcher er in Voraussicht der kommenden Dinge die ihm gewiss unbequeme Frage also beantwortet hatte. Auch davon, dass Otto Wesendonk, sei es wegen der Gerüchte, wegen des „Hallo" der Frau Minna, oder aus anderen Wahrnehmungen etwa Wagner eine Frist von acht Tagen zum Wegzug angesetzt habe, oder dass Wagner einen derartigen Termin selbst gewählt habe, ist keine Rede und widerspräche ebenso den Thatsachen. Praeger meint zwar, Wagner sei lediglich den Gerüchten gewichen, und dass diese nur Verleumdungen in der öffentlichen Meinung gewesen seien, gehe daraus hervor, dass O. Wesendonk drei Jahre später bei der Tannhäuseraufführung in Paris zugegen gewesen sei; es hat aber doch die Weltgeschichte noch ganz andere Beispiele von Versöhnungen zu verzeichnen.

Für Wagner selbst kam der Hereinbruch der Katastrophe plötzlich und unerwartet. Wagner erwartete auf den 20. August seinen grossen Freund Franz Liszt zu Besuch in Zürich; es hatte Wagner hiervon Mitteilung, und doch traf er keinerlei Anstalten, diesen Besuch absagen zu lassen. Erst nach Hereinbruch der Katastrophe erfuhr Liszt, dass er nach Genf abgereist sei. Liszt war grossartig überrascht; er hatte, wie selbst Glasenapp schreibt, von der Tragik keine Ahnung, und kein Mensch unter Wagners auswärtigen Freunden begriff, wie Glasenapp hinzufügt, was ihn denn von dem kaum gewonnenen Boden vertrieben habe. „Schreibe mir, warum eigentlich Du nicht ein paar Tage länger in Zürich verbleiben mochtest, wo ich Dich am 20. dieses Monats spätestens besuchen wollte?!" schrieb Liszt

ihm nach Genf. In einem Gedenkblatte (Lessmannsche Zeitschrift, Jahrgang 1896) sagt Mathilde Wesendonk: „Mit Schmerz und Trauer hat Wagner sein neues Heim in der Enge bei Zürich verlassen, freiwillig verlassen; warum, müssige Frage; wir haben aus dieser Zeit das Werk »Tristan und Isolde«; der Rest ist Schweigen und sich neigen in Ehrfurcht!“ — Die Worte „freiwillig verlassen“ scheinen für den Kundigen auf die Mitwirkung des Herrn und Gebieters O. Wesendonk hinzudeuten, und eine Anspielung auf diese Mitwirkung und direkte Veranlassung O. Wesendonks erhellt aus einem Schreiben Wagners selbst vom Jahre 1865 aus München an denselben, als eben wieder eine zweite Katastrophe, wenn auch anderer Art, in Sicht stand: „Die Störung, die mich vor sechs Jahren von Ihnen trieb, hätte vermieden werden sollen; sie hat mein Leben mir so entfremdet, dass Sie selbst, wie ich, mich eigentlich nicht wieder erkannten; auch dieses Schmerzliche hätte mir erspart sein sollen, und schön, sehr schön, ja erhaben wäre es gewesen, wenn es mir erspart worden wäre; aber das Erhabene darf man nicht fordern, und ich hatte Unrecht!“ Ein indirekter Vorwurf klingt aus diesen Zeilen an O. Wesendonk, nachdem die Zeit bereits wieder die Wunden geheilt, und Wagner verziehen, wenn auch nicht vergessen hatte. Unzweifelhaft ist die plötzliche Katastrophe durch das Hallo der Frau Minna veranlasst worden, welches nicht nur gegenüber Otto Wesendonk, sondern auch gegenüber Tanzlehrer Riese in der Stadt ergangen war. Es scheinen auch immer wieder neue Warnungen von dritten Personen, gestützt auf zahlreiche Gerüchte, an Wesendonk ergangen zu sein. Der kritische Tag des Hallo bei Riese scheint jedoch nicht am Tage der Katastrophe selbst, sondern einige Tage vorher, also zwischen dem 13. und 17. August, mithin etwa fünf Tage vor dem Schreiben Bülows an Richard Pohl stattgefunden zu haben. Am Tage des 16. bezw. 17. August muss sodann ein Vorgang stattgehabt haben, zu dem der argwöhnisch und wachsam

gewordene Otto Wesendonk sofort Stellung genommen hatte; ein augenblicklicher heftiger Wortwechsel zwischen Wagner und Wesendonk, und einige kurze Befehlsworte seitens des letztern — so lautet die Überlieferung —, und das Schicksal Wagners war besiegelt. Wagner hatte Abschied von Mathilde Wesendonk genommen; „wohin nun Tristan scheidet, willst du, Isold, ihm folgen?!“ — Es wird dies bestätigt durch ein späteres Schreiben Wagners an Otto Wesendonk, worin es heisst: „Mein letztes Wort an Ihre Frau war mein Segen zur Erziehung Ihrer Kinder!“

Sofort nach dem Vorfalle soll Wagner nach der Stadt geeilt sein und dort Jakob Sulzer, den Getreuesten aller Getreuen, wie ihn Frau Wesendonk nannte, aufgesucht haben; er sagte ihm offenbar Lebewohl, und Sulzer soll ihm Reisegeld bis Genf gegeben haben. Wie Wagner über die obere Brücke nach der Kirchgasse eilte, wo er Sulzer, der seit 1857 nicht mehr Regierungsrat war, traf, kam er an der Ecke der Neustadt gegenüber dem Grossmünster an dem „untern Brunnen“ bei der Provisorei vorüber, aus dessen Säulennische zwei höchst lebendig bewegte Frauengestalten (im Renaissancestil) hervor schauten; Wagner soll einige Minuten stille gestanden haben vor jenen Gestalten, die anscheinend das freie Walten und Gestalten der Künste verkörperten; zwei Monate später, als gegenüber die Grossmünsterkapelle errichtet wurde, waren diese Frauen, welche eine Zierde der Altstadt Zürich gebildet haben sollen, beseitigt worden. Wagner hatte den Rückweg, soviel wir erfuhren, durch die obere Zäune genommen; als er am Hause zum weissen Fräulein vorüberschritt, schaute auch ein Frauenbild auf ihn hinunter; es war die am Hause angebrachte einen Meter hohe Marmorbüste eines Marienbildes, eine italienische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert; er achtete jenes Bildes, welches Eigentum einer Familie Escher und in den Escherhäusern eine wohlbekannte Figur war, damals nicht; als einer der dortigen Escher Ende der fünfziger

Jahre seinen Wohnsitz aus Zürich verlegte, hat er die weisse Frau für immer mit sich fortgenommen. Unterhalb des Napfes an der Ecke der Münster- und Schaffli- (jetzt Schoffel)-gasse kam Wagner zum letzten Male am berühmten Manessehaus vorüber, wo in frühern Jahrhunderten der Sammelplatz der Minnesänger war und auch Hadlaub verkehrt hatte. Nicht achtete er mehr beim Überschreiten der obern Brücke des Kaufhauses und der Bürger, die vom Helmhause aus seine Zuschauer waren, mochte er doch selbst in dieser Stunde dem furchtbaren Tranke, den er genossen, fluchen und den Fluch gleichsam wie Tristan gegen sich selbst als den Urheber des Trankes wenden. Als Wagner durch die Stadt geschritten war, wurde er auf verschiedenen Hauptstrassen und Plätzen von dritten Personen gesehen, welche Unheil ahnten. Wesendonk wurde befragt; er soll sich in grosser Aufregung befunden und nur einen kurzen, aber sehr markanten Satz ausgesprochen haben, aus dem hervorgegangen sein soll, dass Wesendonk selbst der Veranlasser von Wagners urplötzlichem Weggange gewesen sei. Frau Wesendonk scheint sich als Ehefrau und Mutter von vier Kindern den Anordnungen ihres Ehemanns unterworfen zu haben.

Wagner scheint keine Zeit mehr gefunden zu haben, sich bei dritten Personen weiter zu verabschieden; wenigstens soll Stadtschreiber Spyri ein bis zwei Tage später zu François Wille, als dieser nach Zürich gefahren und im Helmhause bei der Wasserbrücke mit Spyri zusammengetroffen war, geäussert haben: „Der Wagner ist fort!“ Wagner reiste allein sofort ab; aber Minnas Verbleiben auf dem grünen Hügel war selbstverständlich auch dahin! sie fuhr nach Dresden, nicht aus vorgeplanter Trennung, in Zürich heisst es vielmehr: sie hat ihn verlassen! letztere Version findet sich nicht nur in Praegers Buche bestätigt, wo es bezüglich Zürichs von Minna heisst: „als sie ihn später verliess“ . . . , sondern es wird dieselbe auch von der Stiefschwester Richard Wagners, der Cäcilie Avenarius-Geyer

in einem Schreiben an Albert Heintz (Lessmannsche Zeitschrift, Jahrgang 1896) gebraucht, worin zu lesen steht: „Als Minna Wagner ihren Mann verliess, habe ich sie oft in Dresden besucht!“ Zuvor hatte Frau Wagner von Bekannten Abschied genommen; sie war durchaus nicht schwer leidend; der Abschied war ein mehr ruhiger als erregter; sie reiste direkt von Zürich nach Dresden. Die Nornenfrage: „Weisst du, wie das wird?“ hatte Wagner der der Frau Wesendonk gewidmeten Sonate als, wie sie sagt, tiefsinniges Motto vorangesetzt; diese Widmung, welche in die erste Zeit der Bekanntschaft fiel, war der Anfang vom Ende; vier Jahre später, als letzteres hereingebrochen war und Wagner auf der Fahrt nach Genf die Richtung der Stätte Wesenheim noch einmal mit dem Auge verfolgte, war diese Nornenfrage für Wagner gleichsam in die Nornenweissagung verwandelt: „Zu End' ewiges Wissen, der Welt melden Weise nichts mehr!“ — In Genf als der Zwischenstation vor dem Endziel seiner Reise scheint Wagner sich noch vor dem 20. August befunden zu haben.

Wagner kam nach Genf; aber er hielt sich dort nicht deshalb auf, um, wie Glasenapp schreibt, nähere Berichte aus Venedig abzuwarten, sondern weil es ihm an den nötigen Mitteln zur augenblicklichen Weiterreise gebrach. Als Kontrast zum bezüglichen Berichte Glasenapps lassen wir hier die Schilderung eines Augenzeugen darüber folgen, in welcher Lage sich Wagner damals befand: Coiffeur Jakob Süsstrunk, vor einigen Jahren in Zürich verstorben, hatte anfangs der fünfziger Jahre als Barbierlehrling in Zürich unter anderm die Aufgabe, Richard Wagner, welcher in jenem Geschäfte Kunde war, Jahre hindurch zu rasieren. Als er in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre in Genf in einem solchen Geschäfte Angestellter war, erblickte er eines Tages Ende August 1858 Wagner vor der Rasierbude stehend mit verstörter Miene; Wagner ging auf Süsstrunk zu, machte eine Handbewegung und schaute ihn bittend an;

dieser war aber nicht in der Lage, entsprechen zu können, und Wagner setzte seinen Weg fort. Dass Wagner damals in grosser Geldverlegenheit war, hatte Süsstrunk dann nach einigen Tagen durch dritte Personen in Genf bestätigt erhalten. — Von Genf ging Wagner nach Venedig; hier vernahm er nach einigen Monaten den Tod des kleinen Guido Wesendonk. Seine Teilnahme bezeugte Wagner durch folgendes Schreiben: „Ihre Nachricht hat mich tief erschüttert; nehmen Sie die reiche Thräne des Freundes als Steuer seiner Liebe. Uns liegt nichts ob, als diesem Ernste Weichheit und Milde zu geben; aber bekämpfen wir ihn nicht, er ist unsere Erhebung und wird unser Heil werden!“ Schon diese Zeilen wirkten teilweise versöhnend. Allerdings war die Stimmung Wagners gegenüber Wesendonk längere Zeit eine getrübte, und wie Frau Minna in einem Schreiben vom März 1859 anführt, gedachte Wagner zwar im April 1859 wieder die Schweiz zu betreten, jedoch nicht etwa bei Wesendonks, sondern bei der Familie Wille in Herrliberg im strengsten Inkognito zu wohnen; er besann sich aber eines andern und reiste bereits am 19. März 1859 zu längerem Aufenthalte nach Luzern ab. Wesendonk hatte dann in der Folge an Wagner gegen Verpfändung der Partituren zum „Ring des Nibelungen“ Gelder geliehen in der Höhe, wie sie Wagner von der Firma Breitkopf und Härtel behufs Übernahme des Verlags zuvor verlangt, aber nicht empfangen hatte, da die Firma damals die Übernahme des Werkes nicht wünschte. Wagner machte denn auch von Luzern aus wieder Besuche in der Villa Wesendonk, und gedachte sogar, wie Glasenapp berichtet, wieder dauernd in sein Häuschen zurückzukehren; jedenfalls hatten Wesendonks durch die Wiedereinladungen Wagners die tausendzüngigen Gerüchte, die nach Wagners Katastrophe in Zürich genährt wurden, gleichsam etwas gedämpft. Auch die ferneren Briefe Wagners an Wesendonk waren in liebevollem Tone gehalten; so schreibt er unterm 5. Juni 1860 aus Paris an Wesendonk: „Was ich nicht kann, das sollt

Ihr, und was Ihr geniesst, das geniesst Ihr für mich, und in Euch geniesse ich es mit!" und am 20. Oktober 1860: „Glaubt mir doch nur, dass meine Heimat bei Euch ist, und dass ich in der Fremde bin und nur heimisch mich fühle, wenn ich mich auf dem grünen Hügel geborgen weiss!" (Briefe Wagners an Wesendonk, Verlag Lessmann.) Am 16. Juli 1862 berichtet er, die Grossherzogin von Baden habe geglaubt, in der Gestalt des Pogner eine wohlthätige Lebenserfahrung des Meisters zu erblicken, und er selbst glaube wirklich in dieser Partie einem Freunde ein Monument gesetzt zu haben; und im Herbst 1865 spricht König Ludwig II., dem Wesendonk zuvor auf Wagners Ansuchen die in seinem Besitze befindliche verpfändete Nibelungenpartitur zu Eigentum übersandte, an O. Wesendonk seinen königlichen Dank dafür aus, dass er Wagner seiner Zeit ein freundliches Asyl geschaffen habe, wobei Wagner hinzufügt: „Meinen Dank sagt Ihnen heute ein Mächtigerer als ich!" Selbstverständlich haben weder die Grossherzogin von Baden noch König Ludwig den wirklichen Sachverhalt der Katastrophe irgendwie gekannt; vielleicht dürfte eher Otto Wesendonk in der Dichtung „Tristan und Isolde" stellenweise in der Gestalt von „Herrn Markes Glück", wie Hans Sachs sagt, verewigt sein. Durch seine aktive Anteilnahme an der Katastrophe schien er einen etwas philistersittlichen Standpunkt damals zu vertreten; Frau Wesendonk aber dürfte in der Geschichte Wagners als „Isolde im Leben" ihre Stellung behaupten.

Otto Wesendonk war in Zürich von etwas rasch aufwallendem Temperament; dies hat sich auch im Jahre 1871 am sogenannten Tonhallenkrawall gezeigt, wo Wesendonk an der Spitze der Deutschen gegen die internierten Franzosen aus der Bourbakischen Armee stand; die damaligen Umstände waren die Folge, dass Wesendonk seine Villa an den Handelsmann Rieter verkaufte und ganz von Zürich wegzog (Artikel des Verfassers im „Kunstgesang" Nr. 14/15

vom 1. August 1899 und „Redende Künste“ Heft 48, Jahrgang 1899); Kaufherr Rieter hat dann das historische Wagnerhäuschen niederreisen lassen. — Wesendonk kannte Wagners Leben, als er ihm im Hause neben seiner Villa das Asyl bot, und doch hatte er gegenüber dem Genie den seitens Wagner von ihm erwarteten Standpunkt der Erhabenheit damals ausser acht gelassen; als er späterhin die Wahrheit des goldenen Sprichworts: „tout comprendre c'est tout pardonner“ hier erkannte, hat er freilich gegenüber Wagner auch entsprechend danach gehandelt. Wesendonk hat Wagner um 13 Jahre überlebt, er starb 1896.

Ein Nachspiel zu Wagners Katastrophe scheint sich aber nach einigen Monaten in Venedig abgespielt und nachher dann Wagner zur Komposition der „traurigen Hirtenweise“ im „Tristan“ Veranlassung gegeben zu haben. In seiner berühmten Schrift über Beethoven (Ges. Schrift. Bd. IX.) berichtet Richard Wagner: in schlafloser Nacht sei er einst auf den Balkon seines Fensters am grossen Kanal in Venedig getreten; aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich der mächtige rauhe Klageruf eines auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete; nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Diese uralten schwermütigen Phrasen, die, wie Wagner sagt, so alt sind wie Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung, wurden im dritten Aufzuge Tristans zur traurigen Hirtenweise. Die diesbezügliche Mitteilung Wagners bezieht sich thatsächlich auf die Zeit seines damaligen Aufenthaltes in Venedig, die von September 1858 bis März 1859 dauerte, und in welcher er den

zweiten Aufzug Tristans, den er bereits in Zürich skizziert hatte, komponierte. Der Aufenthalt in Venedig war für Wagner eine Zeit der grössten Entbehrungen; er war sozusagen fortwährend von Nahrungssorgen heimgesucht, wozu ständig Krankheiten sich gesellten. In einem Briefe seiner Ehefrau Minna aus Dresden an eine Freundin in Berlin von Ende Dezember 1858 (Gegenwart Nr. 40, 1899) heisst es: „Richard ist viel krank in Italien, erst drohte ihm ein garstiges nervöses Fieber, das ihn zwölf Tage an das Bett bannte; seit beinahe fünf Wochen hat er eine grosse offene Wunde am Bein, die fortwährend eiterte, so dass er heftige Schmerzen dabei empfand! er wird in und aus dem Bette getragen!" Genau den Zeitpunkt, in welchem die Klagerufe zur traurigen Weise von Wagner vernommen wurden, hat er zwar nicht angegeben, wir können aber aus oberitalischen und speziell auch aus venezianischen klimatischen Verhältnissen schliessen, dass dieselben im Spätjahr 1858 stattgehabt haben müssen. Aber auch wenn sie erste Hälfte 1859 von Wagner vernommen worden wären, so war doch auch damals Wagner weder von pekuniären Schwierigkeiten entbunden, noch erfreute er sich guter Gesundheit; es geht auch aus dem Briefe der Frau Minna indirekt hervor, dass sein Bein Ende Dezember 1858 nach Ablauf der fünf Wochen durchaus noch nicht geheilt war. Die Episode in der schlaflosen Nacht Wagners am Kanal Grande wird also gleichsam als eine von Wagner selbst erlebte Leidensgeschichte des siechen Tristan aufzufassen sein, der abgehärmt von pekuniärer Bedrängnis und mit der Wunde ans Fenster tritt, jedoch vergeblich die hilfreiche Rettung erspäht. Entschieden wird man hier eine Bezugnahme auf die wenige Monate vorhergegangene Katastrophe, bezw. ein Nachspiel zur Tragödie auf dem grünen Hügel erblicken („mit blutender Wunde erjag' ich mir Isolden"; „aus Todeswonne Grauen jagt's mich, das Licht zu schauen, das dir, Isolden, scheint!") Aber nur die uralte, ernste Weise vernimmt er, die nie er-

stirbt und jetzt ihn fragt, zu welchem Los erkoren, er damals wohl geboren? sich zu sehnen und sterben, nein, vor Sehnsucht nicht zu sterben! In die Klage des Gondoliers mögen sich die Echos der eigenen Schmerzenslaute Wagners gemischt haben. Das war entschieden die damalige Situation Wagners, als er die Klagerufe zur traurigen Weise hörte in seiner Verlassenheit, seiner Krankheit und seinen ökonomischen Sorgen. Sie mochte etwas vom Tristangrauen des dritten Aufzuges von „Tristan und Isolde“ an sich gehabt haben. Und seltsam: wie die traurige Hirtenweise zur Todesahnung für Tristan wird, so wurden die Klagerufe des Gondoliers zur Todesahnung für Wagner selbst: fast 25 Jahre später, am 13. Februar 1883, hat in der nämlichen Stadt Venedig der Bayreuther Meister die Weltennacht erschaut!

Schlusswort.

Der Entwickelung der Züricher Musikverhältnisse in der Neuzeit seit Richard Wagner seien noch einige Schlussworte gewidmet. In einer früheren Studie glaubte ich den Umstand, dass Richard Wagners Wirken in Zürich von keinem nachhaltigen Einfluss auf die musikalische Richtung Zürichs geblieben ist, und dass die Einflüsse der wagnerischen Richtung sich heute von auswärts in Zürich erst importieren lassen müssten, auf die politische und geistige Entwickelung Zürichs, auf die Art, wie sich das Leben Wagners an sich während seines Zürcher Asyls gestaltete, und auf die Persönlichkeit des späteren Leiters der musikalischen Verhältnisse in Zürich zurückführen zu müssen. Ich erachte heute diese Meinung als nicht stichhaltig. Einmal war das Leben des Künstlers an und für sich, gleichgültig, ob sich philistersittliche oder zopfige Ansichten hie und da dagegen geltend machten, auf die dortige, den Prinzipien Wagners entgegengesetzte musikalische Richtung entschieden ohne Einfluss, und was Wagners Wirken anbetraf, so konnten seine damals noch gänzlich unverstandenen Kunstlehren nicht in Betracht fallen, sondern allenfalls lediglich im Wirken für das Interesse der Stadt Zürich die Art und Weise seines Dirigierens; und hier sagten die Zürcher, es sei dasselbe „voller Auffassung und Feuer" gewesen, aber von einem Verständnis für neue eingreifende Theorien, wie sie Wagner in seiner 1869 erschienenen Schrift aufgestellt hatte, konnte damals gar keine Rede sein,

und es war daher auch ein Einfluss in dieser Richtung nicht zu konstatieren. Als Nachfolger Wagners für die Symphoniekonzerte war nach kurzen Unterbrechungen von fünf Jahren Dr. Friedrich Hegar ernannt worden, der dann auch die Leitung der musikalischen Verhältnisse in Zürich überhaupt übernahm. Die herrschende Meinung, es habe Hegar, der als Komponist von a capella-Chören für Männerstimmen künstlerische Erfolge aufzuweisen hat, durch sein Wirken auch auf die übrigen Kantone der deutschen Schweiz einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt, erscheint als eine zum mindesten übertriebene. Abgesehen von den Urkantonen finden wir in den deutschen Kantonen der Nordost- und Ostschweiz als Erwerbszweige neben kleineren Industrien vorzüglich Acker- und Weinbau und Viehzucht, und hier konnten für die reinen Thoren weder die Namen Wagner noch Hegar irgend etwas bedeuten, in den kleinen Städten aber ist man heutzutage vorzüglich über Haydn noch gar nicht hinausgekommen. Dr. Hegar gehört der klassischen Richtung an, und dass er seinen Prinzipien Geltung verschafft hat, ist selbstverständlich. Wollte man daran Anstoss nehmen, dass auf dem Deckengemälde im grossen Saale der neuen Tonhalle zu Zürich Brahms ganz in den Vordergrund gerückt ist, während Wagner nur eine Stelle im Hintergrunde angewiesen wurde, so würde ein allfälliger Vorwurf nicht die Persönlichkeit des musikalischen Leiters, sondern das herrschende dortige System im allgemeinen treffen. Nicht die Geschichte der Politik und des geistigen Lebens, sondern der Umstand, dass von jeher die gesamte Oberleitung in Händen musikkonservativer Organe war, wird hier massgebend sein, und es wird daran nichts ändern, dass die „Allgemeine Musikgesellschaft“ dem Beispiele deutscher Grossstädte folgend die Mitgliedschaft auch einem weiteren Publikum zugänglich gemacht hat. Allfällige Änderung in der Persönlichkeit des Musikdirektors würde daher auch keine Veränderungen in der musikalischen Richtung nach

sich ziehen, und auch der Umstand, dass in den Konzerten Werke der modernen Richtung zu Gehör gebracht werden, wird auf die Stabilität des Systems ohne Einfluss sein. Die Behauptungen, dass das Stadttheater durch Aufführungen wagnerischer Werke gleichsam ein Gegengewicht zu den musikalischen Bestrebungen in Zürich bilde, muss als eine ebenso irrige erscheinen. Nur dann, wenn der Theaterdirektor als selbständiger Pächter sich geeignete wagnerkünstlerische Persönlichkeiten, die vermöge ihrer Thätigkeit auch die nötigen Verbindungen besitzen, für sein Unternehmen zu gewinnen weiss, könnte allenfalls diese Frage in ganz bestimmten Richtungen aufgeworfen werden. In Zürich ist aber heute kein Pachtsystem mehr vorhanden, es steht das Stadttheater vielmehr unter Selbstverwaltung der Aktiengesellschaft, an deren Spitze Kaufleute amtieren; allüberall aber, wo derartige Selbstverwaltung herrscht, ist ein Verständnis für die Vorgänge in der Kunstwelt nicht vorhanden.

Als Richard Wagner einst, so wird erzählt, in den Escherhäusern nach der Komposition des zweiten Aufzuges der „Walküre" auf dem Klavier die Wotanpartie probiert habe, soll er mit kolossaler Wucht die Stelle: „Nur Eines will ich noch, das Ende!" vorgetragen haben, so dass selbige am See drunten ihr Echo fand. Vierzig Jahre später wob ungefähr an der Stelle jenes Echos die nach der Sage unheilkündende Norn den Lebensfaden des Prachtgebäudes zum Theater der Stadt Zürich. Erloschen ist heute die 15jährige Blütezeit seiner Verpachtung, und unter der Selbstverwaltung scheint dem Institute von ferne das Ende zu erdämmern.

Zürcher Namen-Register.

(Die Ziffern beziehen sich auf die Kapitel.)

Abt, Franz II.
Baumgartner, Wilh. I.
Baur au lac V.
Biberstein, Marschall v. II, IV.
Bleicherweg III.
Brücke, untere III.
Brunnen, unterer VI.
Bülow, Hans v. III.
Casino IV.
Enge VI.
Escherhäuser I, V.
Ettmüller II, V.
Fröbel, Jul. II.
Fröschengraben I.
Glas, zum III.
Heim, Emilie V.
Heim, Ignaz V.
Heisterhagen II.
Helmhaus IV.
Herwegh, Georg I.
Hohe Promenade II, V.
Kaufhaus IV.
Keller, Gottfried I.
Keller, Karl II.
Kirchner II.
Lindenhof I, II.
Lindenpromenade II.
Litteraire II.
Märzrevolutionäre II.
Marktgasse III.
Meise II.
Musikgesellschaft, Allgemeine IV.
Nägeli Hans, Georg II.
Napfgasse VI.
Orsini II.
Rahn Dr. II.
Rauch-Wernau III.
Rennweg I.
Riedergässli VI.
Riese, Tanzlehrer VI.
Ritter, Karl III.
Rüden II.
Saffran II.
Schanzengraben VI.
Schmidt, Karl II.
Seestrasse III, VI.
Selnau VI.
Semper, Georg II.
Spyri, B. L. I, III.
Stadttheater III.
Steinhaus I.
Sternengasse III, VI.
Stokar-Escher II, V.
Süsstrunk, Coiffeur VI.
Sulzer, Jakob I, VI.
Vischer II.
Waage II.
Wagner-Planer Minna V, VI.
Wasserhaus IV.
Weisses Fräulein VI.
Wesendonk, Mathilde VI.
Wesendonk, Otto VI.
Wille, Eliza I, VI.
Wille, François I.
Wyss, Moritz v. II.
Zeltweg V.
Zimmerleuten II.

Anhang.

Richard Wagners Kunstperioden in Zürich.

Die Kunstperioden Wagners in Zürich gliedern sich in die Revolutionsperiode und in die Schopenhauerperiode des absoluten Pessimismus. Die Revolutionsperiode[1]) Wagners ist gekennzeichnet durch die grossen Arbeiten Wagners: „Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima", „Wieland der Schmied" als Drama-Entwurf, „Oper und Drama" in drei Teilen, ferner durch eine Anzahl Schriften über und an Zeitgenossen, den Briefwechsel mit Liszt, Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, an August Röckel und in der gewaltigen Schöpfung der Trilogie „Der Ring des Nibelungen". Wagner hatte in seiner ersten Ausgabe „Das Kunstwerk der Zukunft" mit einer längeren Widmung an Feuerbach bedacht; dasselbe, wie „Oper und Drama" und „Kunst und Revolution" fussen auf der Weltanschauung von Feuerbachs Schriften und derjenigen der Junghegelianer überhaupt; in ihnen und in der Dichtung des Nibelungenringes ist die universalistische Weltanschauung das Grundprinzip. Das kommende Weltalter neuer Religion, Wissenschaft und Politik durchleuchtet Wagners Denken; die Liebe ist ihm das Axiom, welches die ethische All-

[1]) Mit teilweiser Benützung eines Artikels des Verfassers in Nr. 323 der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 21. November 1898.

gemeinheit beseelt, sie entwickelt sich zur allgemeinen Menschenliebe als höchste Glückseligkeit des Menschen. Der Ring des Nibelungen schildert die Auflösung des gegenwärtigen egoistischen Zeitalters in die Weltepoche der Liebe. Dabei beseelt Wagner immerfort der Glaube an die grosse Menschheitsrevolution. (H. Dinger, Wagners geistige Entwickelung.) Das Kunstwerk ist jetzt Wagner der vollkommenste Ausdruck der Menschlichkeit; die Musik verkörpert nicht formell das Schöne, die Kunst ist kein ästhetisches Genussmittel, vielmehr ist die künstlerische Idee und Gestaltungskraft der höchste Ausdruck und das höchste Bildungsmittel der zur Sittlichkeit zu erziehenden Menschheit. Hieraus entwickelte Wagner seine Ideen für das Kunstwerk „Der Ring des Nibelungen": Die Töne sind die unmittelbaren Äusserungen des Gefühls; die logische Rede, Wort und Sprache bilden die Erweiterung des Gefühlsmässigen; der künstlerische Ausdruck des Menschlichen muss beides gleichmässig in sich vereinigen; die Musik muss mit Mimik und Plastik und mit Sprache und Dichtkunst zusammengehen. Hieraus erwächst der Stil des Kunstwerkes, welcher im Nibelungenring insofern von den Tonwerken der Schopenhauerperiode verschieden ist, als Wagner hier das Intellektuelle über das primäre Gefühl stellt und somit das Wort über den Ton, die Dichtung über die Musik erhebt; es wird hier dem Worte eine Bedeutung beigemessen, die es in dem Kunstwerke der Schopenhauerperiode nicht mehr hat; die Kunst erhält im Ringe erst dann ihre wahre Bedeutung, wenn sie gepaart mit dem Worte im gemeinsamen Kunstwerke der Zukunft aufgeht. Da das historische Drama und der Roman der Niederschlag des vom Reinmenschlichen entfernten Konventionellen sind, dem Dichter aber das von aller Konvention losgelöste Menschlich-Wesentliche zum Stoffe dienen soll, und letzteres im reinen Mythos sich findet, so ist der Mythos der erhabenste Stoff zu künstlerischem Gestalten (A. a. O.) — In Zürich hatten auch die

religiösen Ansichten gegenüber der Dresdener Revolutionsperiode eine Änderung erfahren. In der Dichtung von „Siegfrieds Tod", welche Wagner 1848 in Dresden verfasste, vollzieht sich die Weltumgestaltung noch unter den Füssen der Götter, die im Saale der Seligen verbleiben; in dem in Zürich geschaffenen „Ring des Nibelungen" wirft Brünhilde den Brand in die Götterburg, es endet Walhall, und mit ihm ersterben die Götter; es sank eben im Dresdener Aufruhr die letzte Säule der alten Weltanschauung Wagners; in Dresden pries er in seiner Schöpfung noch die unsterblichen Seligen, der Zürcher Revolutionär schuf die Götterdämmerung. (A. a. O).

Die Schopenhauerperiode[1]) des absoluten Pessimismus Wagners in Zürich umfasst Dichtung und Komposition des „Tristan". In der Tristandichtung drückt Wagner aus, dass der Wille im Leben ununterbrochenes Leiden sei; Tristan und Isolde wohnt die Fähigkeit des bewussten Leidens inne, und selbst König Marke löst sich sanft von der Welt los, da er ihre Nichtigkeit erkennt. Hier ist die Lichtwelt eine Welt des Scheines, des Truges und der Täuschung; und Tristan flucht der Bejahung des Willens, die in der Liebe wurzelt, indem durch diese das Individuum stets von neuem aus Vaters Not und Mutters Weh ins Leben gelockt und daran gefesselt wird. Schliesslich verwehen Tristan und Isolde, Zeit und Raum in der Lichtwelt werden von ihnen überwunden. In Nirwana geht das Menschenauge zur Sonne, sein Atem zum Winde, sein Selbst zum Äther. Wagner speziell versteht hier unter Nirwana das Reich der Nacht, welches ausserhalb der Vorstellungen von Zeit und Raum liegt. Im Gegensatze zum Weltgedichte des Universalismus, als welches der „Ring des Nibelungen" erscheint, ist „Tristan" das Gedicht des Individualismus. Staat und Kirche gegen-

[1]) Mit teilweiser Benützung eines Artikels des Verfassers in Heft 43 der „Redenden Künste" vom 22. Juli 1899, mit gütiger Genehmigung des Herrn Verlegers.

über verhält sich Wagner skeptisch; das Wesen der wahren Religion bestehe eben in der Verneinung des Willens zum Leben; die Kunst ist ein Wahngebilde, eine edle Täuschung über die Welt des Leidens; dem täuschenden Tagesscheine der Welt abgewandt leuchte die wahre Religion als ein von der Weltsonne gänzlich verschiedenes, im tiefsten Innern des menschlichen Gemütes wahrnehmbares Licht; indem der unerlöschliche Glückseligkeitstrieb in dieser Welt nicht zu stillen ist, erfordert dieser Trieb eine andere Welt zur Erlösung. (H. Dinger, Wagners geistige Entwickelung.) Die Kunsttheorie war dementsprechend eine andere als im „Ring des Nibelungen". Die Musik fördert allein das wahre Erkennen der Welt in ihrem letzten Grunde; das Hauptgewicht ruht daher auf der Musik, die sprachliche Dichtung spielt eine untergeordnete Rolle. Da die Musik aber gleichsam der Urgrund alles Dramatischen ist, schliesst sie das Drama von selbst in sich ein, denn das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch die sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden. Dabei ist das dramatische Gedicht insofern untergeordnet, als in dem wirklich vor unseren Augen sich bewegenden Drama Wort und Ton einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken angehören. (A. a. O.) „Im »Tristan« erleben wir, wie die zunächst auf sinnlichen Besitz gerichtete Liebessehnsucht sich immer mehr läutert und verklärt, bis sie nach erfolgter Selbsterkenntnis in ihr Gegenteil umschlägt, sich selbst verneint und aufhebt." (R. Louis.)

In der letzten Lebensperiode Wagners hatte er als Krone aller Erkenntnis die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt durch die Liebe aus Mitleid aufgestellt, indem als Grundprinzip der Schopenhauerschen Ethik das Mitleiden erscheine, und letztere im „Parsifal" verwertet. „Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe

ist die erlösende Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind, der Glaube als untrüglich sicheres und durch göttliches Vorbild bethätigtes Bewusstsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewusstseins." Dementsprechend entwarf er vor seinem Tode noch eine letztmalig veränderte Sentenz zu seinem grossen Revolutionsgedichte aus der Zürcher Zeit, indem er Brünhilden am Schlusse der „Götterdämmerung" die Worte verkünden lässt: „Trauernder Minne tiefstes Mitleid schloss die Thore mir auf; wer über alles achtet das Leben, wende sein Auge von mir; wer aus Mitleid der Scheidenden nachblickt, dem dämmert von fern die Erlösung, die ich erlangt; so scheid ich grüssend, Welt, von dir!"

Chronik.

1849. 3.—10. Mai: Dresdener Aufstand. 11.—28. Mai: Wagners Flucht nach Zürich. Juni: „Kunst und Revolution" verfasst, während eines Aufenthaltes in Paris. Oktober: Erwerb des Bürgerrechts in Zürich; Beginn der Schrift: „Das Kunstwerk der Zukunft."

1850. 15. Januar: In Elitekonzerten Beethovens Symphonie 7 A-dur dirigiert. April: „Kunst und Klima" verfasst. „Das Judentum in der Musik." Juli: Beginn von „Oper und Drama." Oktober: Eröffnung des Stadttheaters. 11. Oktober: Weisse Dame; 27. Oktober: Freischütz; 8. November: Don Juan; 29. November: Zauberflöte persönlich dirigiert.

1851. Januar-März: Euryanthe-Ouverture und Beethovens Symphonie 5 C-moll, 3 Eroica und 7 A-dur dirigiert. April: Fidelio im Theater dirigiert, Abfassung von „Ein Theater in Zürich", Vorlesungen über „Siegfrieds Tod." Mai: Teilweise Komposition von „Siegfrieds Tod", Dichtung „Jungsiegfried." November—Dezember: Schrift: „Eine Mitteilung an meine Freunde."

1852. Januar-März: Beethovens Egmont, Coriolan-Ouverture, Symphonie 8 F-dur, 5 C-moll und 6 Pastoral und Tannhäuserouverture dirigiert. 7. Februar: Artikel in „Eidgenössische Zeitung" über Baumgartner und Gottfried Keller. 30. April und 2. Mai: Wiederholungen des „Holländer" persönlich dirigiert. Juni: Dichtung der „Walküre"; „Über Aufführung des Tannhäuser und Holländer"; Oktober: Dichtung des „Rheingold"; Dezember: Umarbeitung von „Jungsiegfried" und „Siegfrieds Tod."

1853. Februar: Druck der Nibelungendichtung. Februar—März: Beethovens Symphonie 7 A-dur und 3 Eroica dirigiert. 18., 20. und 22. Mai: Die drei Wagnerkonzerte im Stadttheater. November—Dezember: Haydns D-moll-Symphonie und Beethovens Symphonie 7 A-dur, 3 Eroica, D-moll, 5 C-moll (2 mal) und Egmont-Ouverture dirigiert; November—Dezember: Rheingoldkomposition.

1854. Januar-März: Webers Euryanthe- und Freischütz-Ouverture; Mozarts Symphonie C-dur; Glucks Iphigenien-Ouverture, Beethovens Leonoren- und Egmont-Ouverturen, Symphonie 8 F-dur (2 mal), 6 Pastoral und 7 A-dur und Wagners Tannhäuser-Ouverture dirigiert. Juni: Beginn des ersten Aktes Walküre-Komposition. 10. Juli: Walliserkonzert in Sitten. 30. Dezember: Walkürenkomposition beendet.

1855. Januar: Neubearbeitung der Faust-Ouverture. 23. Februar: Zweite Tannhäuserwiederholung im Stadttheater dirigiert. Januar—Februar: Beethovens Symphonie 3 Eroica, 5 C-moll, 7 A-dur und Septett; Webers Freischütz-Ouverture und Wagners Faust-Ouverture dirigiert. 20. Februar: Abschiedskonzert. Ouverture Iphigenie, Faust, Tannhäuser, Lohengrinvorspiel, Elsas Brautzug dirigiert.

1856. Frühjahr: Entwurf der Tristandichtung. 13. Oktober—27. November: Liszt-Wochen. 27. September: Beginn der Siegfriedkomposition.

1857. Frühjahr—Sommer: Beginn des II. Aktes „Siegfriedkomposition". Beginn der Tristandichtung. September: Tristandichtung beendet. Herbst: Komposition des I. Aktes „Tristan". November—Dezember: Komposition von „Engel, Träume, Schmerzen".

1858. Februar und Mai: Komposition von „Stehe still" und „Im Treibhaus"; Sommer: Skizzierung des II. Aktes „Tristan". 17. August: Die Katastrophe.

Musikalische Studien IV.

Richard Wagner in Zürich.

(1849—1858).

Von

Hans Bélart.

Zweiter Band.

Leipzig.
Hermann Seemann Nachfolger.
1901.

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.

Vorwort.

Dem seitens des Herrn Verlegers geäusserten Wunsche, zu meinen im Vorjahre herausgegebenen Forschungen über Wagners Wirken im Interesse Zürichs und seine geselligen und familiären Beziehungen daselbst, noch einen Ergänzungsband zu verfassen, um dem Leser dergestalt in beiden Bänden ein Gesamtbild von Wagners Leben und Wirken in Zürich zu bieten, habe ich mit vorliegender Arbeit zu entsprechen unternommen.

Eine Analyse der Dichtungen und Kompositionen, sowie eine Darstellung der sagenwissenschaftlichen Grundlagen der in Zürich geschaffenen Tonwerke konnte nicht im Rahmen dieser Arbeit liegen, und ebenso waren der Anlage der letztern gemäss die Bemühungen Wagners während seines Züricher Aufenthalts um Aufführungen seiner Opern auf deutschen und ausländischen Bühnen hier auszuscheiden. Aus nämlichen Gründen wurde auch von einer Darstellung der Geschichte der ersten Lohengrin-Aufführung zu Weimar, sowie von derjenigen von Wagners Londoner Konzerten hierselbst Umgang genommen.

In Kapitel I—IV sind hier Wagners während seines Züricher Asyls geschaffene Kunstschriften und Tonwerke in ihrer Entstehung und seine damaligen Beziehungen nach aussen, wie sie sich aus den „Ges. Schriften und Dichtungen" und aus Wagners Briefen ergeben, dargestellt, während im Zusammenhange damit in den folgenden Kapiteln die Gegensätze in seinen letzten Lebensjahren in Bayreuth zu seiner Revolutions- und Schopenhauerperiode in Zürich geschildert sind, und die einschlägige Nietzsche-Wagnerfrage berührt worden ist.

Der Verfasser.

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite

I. Kapitel. R. Wagners in Zürich verfasste Kunstschriften in ihrer Entstehung 1

II. Kapitel. R. Wagners in Zürich geschaffene Tonwerke in ihrer Entstehung 9

III. Kapitel. R. Wagners Häuslichkeit in Zürich im Spiegel seiner Briefe 17

IV. Kapitel. R. Wagners Wirken im Interesse Zürichs und seine persönlichen Beziehungen daselbst im Spiegel seiner Briefe 24

V. und VI. Kapitel. R. Wagners letzte Periode zu Bayreuth (1877—83) im Vergleiche mit seinen Kunstperioden in Zürich 31

Schlusswort 45

Nachtrag 47

I. Kapitel.

Richard Wagners in Zürich verfasste Kunstschriften in ihrer Entstehung.

Als Richard Wagner im Mai 1849 vom Dresdener Aufstande nach Zürich geflüchtet war, verfasste er von 1849—52 eine Reihe von Kunstschriften, die aufs engste mit seinen Revolutionsideen zusammenhingen. Die erste derselben, „Kunst und Revolution“ (Bd. III Ges. Schriften und Dichtungen, Leipzig, E. W. Fritzsch), sollte eine öffentliche Kundgebung eines Protestes gegen die angeblichen Besieger der Revolution sein; in dieser und den daranschliessenden Schriften wollte er sich gegen das ganze Kunstwesen in seinem Zusammenhange mit dem ganzen politisch-socialen Zustande der modernen Welt aussprechen. In Paris, wohin er sich zunächst zu kurzem Aufenthalt gewandt hatte, wurde die Schrift, welche später deutsch bei Wigand in Leipzig erschien, für den dortigen „National“ französisch verfasst. Wagner setzt darin die sinnliche Schönheit der freien und starken Menschen des Griechentums in Gegensatz zum Sklaventume, welches durch die Anschauungen des Christentums gezeitigt wurde, indem dasselbe den Glauben an die Verwerflichkeit der menschlichen Natur grossgezogen habe. Nur die Menschheitsrevolution könne das wahre Kunstwerk erstehen lassen; die Revolution gebe dem Menschen die Stärke, die Kunst, die Schönheit. Als Künstler verachtet Wagner die scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, da sie

nicht einen Hauch Schönheit aus sich herauszugiessen vermöge. Zwar fühlt er sich heil, frei und heiter im Schosse schnell gewordener biederer Freunde in Zürich, aber dennoch wünscht er, wie er sich brieflich an Theodor Uhlig in Dresden ausdrückt (Briefe Wagners an Uhlig, Fischer, Heine, Leipzig, Breitkopf & Härtel), dass diejenigen, die sich für sein künstlerisches Wesen interessieren, sich einmal zu einer präcisen Verständigung herbeilassen möchten, „sonst tappen wir alle zusammen in einem widerlichen Helldunkel herum; glücklich ist der Mensch nur, wenn er frei ist; wie geht doch über Verschiedenheiten des Charakters, der Fähigkeiten, Lebensordnungen und Ansichten das sichere Gefühl der Liebe, das all' unser Staat und Gesellschaft so gründlich auszurotten sich Mühe geben!" Der bereits Ende 1852 verstorbene Uhlig, der als Kammermusiker und Musikdirektor in Dresden wirkte, und auch als Musikschriftsteller Hervorragendes leistete, war insbesondere Wagner zugethan und hatte auch den Klavierauszug zu Lohengrin arrangiert. Wagner bezeichnet ihn brieflich an Liszt als ruhig, leidenschaftslos, von ungewöhnlicher Charakterstärke und festem, männlichem Sinne, von musikalischer Sicherheit und Umsicht (Briefwechsel Wagner-Liszt, Leipzig, Breitkopf & Härtel). Wie an seinen grossen Freund Liszt hat Wagner auch an Uhlig eine stattliche Anzahl von Briefen geschrieben; während aber diejenigen an Liszt vorherrschend Bemühungen zu Aufführungen der Opern Wagners auf deutschen und ausländischen Theatern und Mitteilungen über Nibelungenring und Tristan einerseits, Fragen betreffend leidige Geldangelegenheiten andererseits behandeln, haben solche an Uhlig meistens Ausführungen über seine Revolutionsschriften, seine Häuslichkeit in Zürich und sein Wirken im Interesse Zürichs zum Inhalt.

Nachdem Frau Minna mit dem Hausrat in Zürich angelangt war, und die Wohnung in den hinteren Escherhäusern bezogen wurde, fasste Wagner, wie er sich ausdrückt, die Wut zu einer neuen litterarischen Arbeit, „Das Kunstwerk

der Zukunft“ (Bd. III Ges. Schriften), in welcher er die genetische Entstehung unserer zerrissenen modernen Kunst aus dem griechischen Gesamtkunstwerke behandelt. Die hellenische Kunst müsse zur allgemein menschlichen werden; alle Kunstarten sollen sich zum gemeinsamen Kunstwerk vereinigen; die freie künstlerische Genossenschaft sei die Bedingung des Kunstwerks der Zukunft, wo der Darsteller zum Dichter und künstlerischen Gesetzgeber wird; Künstler aber wird das Volk sein, das eine gemeinsame Not fühlt und dem diese die Herrschaft des Lebens geben wird. Als er diese Schrift an Uhlig sandte, um sie an Wigand zum Verlage zu empfehlen, schrieb er ihm: „ich bringe keine Versöhnung damit, nur den unbarmherzigsten Krieg!“ Nur in solchen Gegenden könne er damit Freunde erwerben, die von der herrschenden Oeffentlichkeit vollständig abliegen; „denn hier ist nichts zu überzeugen und zu gewinnen, sondern nur auszurotten; dazu erhalten wir die Kraft, wenn wir als Jünger einer neuen Religion uns erkennen lernen, und durch gegenseitige Liebe uns im Glauben stärken; halten wir uns an die Jugend!“ Noch im Jahre 1853 schreibt er an Liszt: „Das Wissen von der schönen Notwendigkeit der Liebe thätig zu erringen, soll die Aufgabe der Welt sein; der Schauplatz hierzu ist die Erde, aus der alles keimt, was uns zu diesem seligen Wissen bringt; die Kraft der Liebe, zur allmenschlichen Kraft erweitert, wird auf dieser Erde einst den Zustand gründen, aus dem Keiner nach einem Jenseits sich hinwegsehnt!“ (A. a. O.) Gleichzeitig mit der Abfassung des „Kunstwerkes der Zukunft“ beschäftigte sich Wagner mit der Gründung einer Zeitschrift: „Kunst und Leben“; jedes Heft derselben müsste eine volle Kanonenladung enthalten, die auf irgend einen morschen Turm losgelassen würde; die Kanonade dauert so lange, als Munition da ist; entfernt soll aus dieser Zeitschrift alles werden, was nach „musikalischer Zeitung“ riecht; nur nach Kern und Wesen, nicht nach der Schale, soll das Unternehmen erfasst werden. „Meine Sache ist,

Revolution zu machen, wohin ich komme, selbst ohne persönlichen Sieg nütze ich jedenfalls der Sache!" Ein Exemplar des Kunstwerks sandte er nach Erscheinen an Feuerbach, und dieser antwortete ihm, dass er dieselbe mit Begeisterung und Entzücken gelesen habe, und ihn seiner vollsten Sympathie und seines wärmsten Dankes dafür versichere; Wagner dagegen schätzte sich glücklich, wieder einmal erfahren zu haben, „was es heisst, mit einem ganzen Kerle zu thun zu haben," und schrieb an Feuerbach, er arbeite mit dem Dichter Herwegh daran, ihn nach Zürich zu bekommen. (A. a. O.) Im Anschluss an das „Kunstwerk" verfasste Wagner noch einen Drama-Entwurf, „Wieland der Schmied", den er bald Liszt zur Komposition anbot, bald in Paris zur Vertonung zu verwenden gedachte; Wieland erfindet und schmiedet sich aus innerster Not Flügel zur Befreiung aus seiner Knechtschaft.

Die von Wagner gewünschte Zeitschrift konnte aber nicht ins Leben gerufen werden, und er sah sich veranlasst, die im April 1850 verfasste kleinere Kunstschrift „Kunst und Klima" (Bd. III Ges. Schriften) in Kolatscheks deutscher Monatsschrift in Stuttgart vorerst erscheinen zu lassen; der Herausgeber derselben hatte, da ihm der Boden in Stuttgart etwas unsicher geworden war, sich zu längerem Aufenthalt nach Zürich begeben und war daselbst mit Wagner persönlich bekannt geworden. Die wahre Kunst, heisst es darin, werde nicht in Tropenländern geboren, sondern in Hellas, wo die Natur der freien Selbstbestimmung des Menschen Raum lasse. Die allgemeine Menschenliebe müsse die Grundlage unserer Kunst werden; dann werden individuelle Eigentümlichkeiten, welche der Besonderheit des Klimas entspringen, auf der Höhe des allgemein Menschlichen zu gemeinsamen Kunstwerken heranblühen. Mit dieser Schrift war die erste Reihe seiner Revolutionsschriften, in welcher er die Kunst im allgemeinen behandelt hatte, beendigt. In seiner in späteren Jahren verfassten Einleitung zum dritten und vierten Bande

der Ges. Schriften erklärt Wagner hinsichtlich jener Schriften, dass er an die Revolution geglaubt habe, wie an ihre Notwendigkeit und Unaufhaltsamkeit, und sich berufen gefühlt habe, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen.

Zwischen jenen Arbeiten und den nachfolgenden über das Besondere in der Kunst verfasste er eine Specialschrift über „das Judentum in der Musik" (Bd. V. Ges. Schriften), die er unter dem Pseudonym K. Freigedank in Prof. Brendels „Zeitschrift für neue Musik" in Leipzig erscheinen liess. Indem er darin die Abneigung gegen jüdisches Wesen in Bezug auf die Kunst erörterte, gelangte er zur Schlussnahme, dass den Juden die Fähigkeit abgesprochen werden müsse, mit uns musikkünstlerisch zu verkehren und die auf unserem Boden entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu können, und suchte nachzuweisen, dass eine individuelle Charakteristik bei ihnen nur vielleicht da zum Ausdrucke gelange, wo das drückende Gefühl dieser Unfähigkeit sich der Stimmung des Komponisten bemächtigt. Dies wäre ein tragischer Zug in Mendelssohns Erscheinung, und wenn wir auf dem Gebiete der Kunst an die reine Persönlichkeit unsere Teilnahme verschenken wollten, so dürften wir sie ihm in starkem Masse nicht versagen. Meyerbeer dagegen hat mit seinen Opern die Verwirrung alles musikalischen Geschmackes ausgebeutet und sich zur Lebensaufgabe gemacht, die Langeweile der bürgerlichen Gesellschaft durch eine andere Form derselben über sich selbst zu täuschen. Aus diesen Erscheinungen ergiebt sich die Unfähigkeit unserer musikalischen Kunstepoche, die im Geiste unserer Kunst selbst liegt, welche nach einem anderen Leben verlangt, als das künstliche es ist, das ihr mühsam jetzt erhalten wird. Ist die Unfähigkeit der musikalischen Kunstart selbst durch Mendelssohns Kunstwirken dargethan, so wird das unkünstlerische Wesen und Vermögen unserer ganzen Oeffentlichkeit aus den Erfolgen Meyerbeers klar. So lange die musikalische Sonderkunst ein wirkliches organisches Lebensbedürfnis in

sich hatte bis auf Mozart und Beethoven, fand sich kein jüdischer Komponist vor. Eine Erlösung könnte nur durch Aufgehen im wahrhaften Menschentume gefunden werden, was hier durch Selbstvernichtung und Untergang bewirkt würde. Die Folgen der Veröffentlichung dieser Schrift hatte Wagner zwanzig Jahre später in einer besonderen Arbeit, „Aufklärungen zum Judentum in der Musik", besprochen, worin er den Sturm gegen den Herausgeber jener Zeitschrift, der diesem beinahe die bürgerliche Existenz bedroht hätte, sowie die daherige Agitation gegen seinen grossen Freund Franz Liszt in Weimar schildert, und erklärt, dass die in der Folge gegen sein (Wagners) Kunstschaffen geschleuderte Theorie vom Musikalisch-Schönen die ästhetische Beurteilung der Musik irregeleitet habe. In seiner Regenerationsperiode Ende der siebziger Jahre hat schliesslich Wagner in Artikeln der „Bayreuther Blätter" (Bd. X Ges. Schriften) auch die Rassenfrage im Judentume erörtert.

Inzwischen war die Erstaufführung des Lohengrin in Weimar erfolgt, deren Vorbereitung Wagner brieflich sehr in Anspruch genommen hatte; sie war im Anschluss an das dortige Herderfest auf der kleinen Bühne des Hoftheaters unter Franz Liszts Leitung vor sich gegangen, und mittels einer Subvention aus der Privatschatulle der Grossherzogin war das Defizit annähernd gedeckt worden. Frl. Agthe als Elsa, Milde als Telramund und Frl. Fastlinger als Ortrud leisteten tüchtiges, während die Rolle des Lohengrin an Stelle des dortigen Tenoristen Beck durch Tichatschek aus Dresden gegeben wurde. Aber erst die Besprechung Uhligs in der „Neuen Zeitschrift für Musik" und diejenige Liszts in Webers „Illustr. Zeitung" konnten dem Werke in den folgenden Aufführungen zum Erfolge verhelfen. Wesentlich zum Verständnis von Wagners Tonwerken trug aber seine nunmehrige in der abgeschiedenen Wohnung in der Enge verfasste grosse Arbeit über „Oper und Drama" (Bd. III u. IV Ges. Schriften) bei, welche das Besondere seines Kunstschaffens auf dem Gebiete

von Dichtkunst und Musik in der Umkehr seines bisherigen künstlerischen Verfahrens darlegte. Bisher wurde die Musik zum Zwecke, das Drama zum Mittel des Ausdrucks gemacht, während die Musik das Mittel des Ausdrucks, das Drama aber der Zweck des Ausdrucks ist. Im ersten Teile wird „die Oper und das Wesen der Musik“ behandelt. Die ernste und die frivole, die reflektierte und naive Seite, die absolute Melodie, die Restauration des deutschen Volksliedes, die französische Neuromantik, die historische Richtung und die im Effekte gipfelnde moderne Charakteristik werden besprochen, und es resultiert hieraus, dass aller musikalischer Organismus seiner Natur nach ein gebärender ist; die Musik ist ein Weib, und es kann daher die wahre Musik sich nur mit der Dichtkunst paaren. Im zweiten Teile: „Das Schauspiel und das Wesen der Dichtkunst“ ist die Darstellung des Wesens des Dramas bis auf unsere Tage enthalten.

Das moderne Drama hat seinen Ursprung im historischen und politischen Roman und im griechischen Drama. Das wirkliche Kunstwerk des Dramas konnte bis heute nur dem Mythos der griechischen Weltanschauung entblühen, indem die aus dem christlichen Mythos hervorgegangene Kunst der deutschen Volkssage entgegengesetzt ist. Das Werk des heutigen Dichters soll derjenige Mythos sein, welcher sich aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein rechtfertigt, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens neu erfunden und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebracht ist. Der dichterische Verstand ist ein zeugender Organismus; die dichterische Absicht ist der befruchtende Same, der nur in der Liebeserregung entsteht und der Drang zur Befruchtung eines weiblichen Organismus ist, der den Samen gebären muss; die dichterische Absicht hat der Musik den Stoff zur Gebärung vorzuführen. Der dritte Teil, „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“, enthält die Darstellung des Gebärungsaktes der dichterischen Absicht durch die vollendete Tonsprache und gipfelt darin, dass die Orchestersprache

als dramatische Gebärde zum Mittel des Ausdrucks wird und ihre Aufmerksamkeit auf das Drama als den Gegenstand des Ausdrucks hinzulenken hat, so dass sie in ihrer organischen Wirksamkeit eins ist mit demselben; Erzeuger des Kunstwerks der Zukunft aber ist der Künstler. Unter dem 18. Februar 1851 meldete Wagner an Liszt, dass er dieses starke Buch beendigt habe und bereits nächsten Monat an die Herausgabe seiner drei romantischen Operndichtungen, nebst grösserer Einleitung über Entstehung derselben schreiten werde. „Oper und Drama" war dann im Verlage von Weber in Leipzig erschienen.

Eine kleinere Schrift über Goethestiftung (Bd. V Ges. Schriften) war noch inzwischen erschienen, worin, im Gegensatze zu Liszt, der eine solche der Vereinigung der Künste zu gute kommen lassen wollte, die Errichtung eines Originaltheaters empfohlen wurde, welches dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke zu dienen habe. Bezüglich der programmatischen Anleitungen zu seinen drei Opern sowie der für Zürich bestimmten Schrift: „Ein Theater in Zürich" siehe Bd. I, Kap. III u. IV der vorliegenden Arbeit. — Das Vorwort zu den Operndichtungen aber hatte sich unter dem Titel: „Eine Mitteilung an meine Freunde" (Bd. IV Ges. Schriften) zu einer Selbstbiographie Wagners von der Komposition der Feen bis zum Lohengrin erweitert, in welcher Wagner den Widerspruch in der Gestaltung der bisherigen Opern mit seinen Revolutionsschriften in Zürich und speciell mit der Arbeit „Oper und Drama" aufzuklären unternahm. Die Möglichkeit einer gründlichen Aenderung unserer Theaterverhältnisse, wie er sie in Dresden als Kapellmeister ins Auge fasste, hätten ihm die Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und socialen Zustände gebracht. Er habe die Notwendigkeit der Revolution erkannt und mittlerweile zur Darstellung in „Siegfrieds Tod" das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche sich

erkoren. Auf den Plan, seinen Mythos in drei Dramen und einem Vorspiel an drei Tagen und einem Vorabende aufzuführen, weist er bereits hin mit dem Rufe: „Nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!“

II. Kapitel.

Richard Wagners in Zürich geschaffene Tonwerke in ihrer Entstehung.

Der Ring des Nibelungen, Wagners grossartiges Kunstwerk seiner Revolutionsperiode, welches zum Inhalte die Erlösung der Menschheit vom Fluche des Egoismus durch die allgemeine Menschenliebe hat, und welches, wie W. Golther sagt, geradezu als die Wiedergeburt der altgermanischen Götter- und Heldensage bezeichnet werden muss, enthält in seiner Dichtung eine Verschmelzung der nordischen Göttersage, vorherrschend der Edda, mit der fränkischen Siegfried- und Nibelungensage, die Wagner selbst im Sommer 1848 in zwei Schriften unter dem Titel: „Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage“ und „Der Nibelungenmythos als Entwurf zu einem Drama“ behandelt hat. Die Dichtung der einzelnen Nibelungenstücke ist in rückläufiger Aufeinanderfolge entstanden. Noch Ende 1849 gedachte Wagner, die in Dresden verfasste Dichtung „Siegfrieds Tod“ zu komponieren; aber bald erkannte er die Ergänzungsbedürftigkeit derselben. „Denke Dir meinen Schreck,“ schreibt er an Uhlig, „als ich plötzlich erkenne, dass der Bursche, der auszieht, um das Fürchten zu erlernen und es nie erlernen will, niemand anders ist, als der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brunhilde erweckt; dieser hat den ungeheueren Vorteil, dass er dem Publikum den wichtigen Mythos im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringt; die Darsteller werden sich an

dem heiteren, jugendlichen Siegfried praktisch üben, die gewaltige Aufgabe von Siegfrieds Tod zu lösen!“ (A. a. O.) Bald meldet er dem Freunde, dass er mit der Dichtung des jungen Siegfried, dem Waldstück mit seiner jugendlich kühnen Einsamkeit, zu Ende sei; den Anfang der Musik habe er schon im Kopfe, auch einige plastische Motive wie den Fafner. Aber auch sie erschien ihm bald nur als ein Bruchstück, weil die Erzählung der Brunhilde nach ihrer Erweckung und die Scenen zwischen dem Wanderer, Mime und Alberich noch auszuführen seien. Die wunderbar unheilvolle Liebe Siegmunds und Sieglindes, die herrliche Brunhilde und Wotan in seinen Beziehungen zur Walküre und zu Fricka harren ebenso noch der Ausführung. „Die Walküre in meinem Sinne,“ meldet er an Uhlig, „mit dem ungeheuren Reichthum von Momenten in ein Drama zusammengefasst, ist eine Tragödie von erschütternder Wirkung, die zugleich das zu einem bestimmten sinnlichen Eindrucke vorführt, was das Publikum in sich aufgenommen haben muss, um den jungen Siegfried und Siegfrieds Tod zu verstehen; mit dieser neuen Konzeption breche ich für immer mit der formellen Gegenwart!“ Bald hatte sich Wagner auch den Titel der drei Dramen mit einem Vorspiele ausgedacht. Aber die Pläne hierzu waren verschiedener Art: während er an Chordirektor Wilhelm Fischer nach Dresden schreibt, er wolle vor ganz Europa an einem Musikfeste die Dramen aufführen lassen, will er, nach einer Meldung an Uhlig, am Rheine ein neues Theater aufschlagen und, nach einem Jahre Vorbereitung, in einer Woche an vier Tagen die Werke zur Aufführung bringen; seinem Freunde Liszt dagegen schlägt er hiefür eine schöne Einöde, fern vom Qualme und Industriepestgeruche unserer städtischen Civilisation, vielleicht bei Weimar, vor. Bezüglich der Aufführung des Siegfried hatte er ursprünglich auch an Zürich selbst gedacht; so schreibt er unterm 20. Sept. 1850 an Uhlig: „hier in Zürich würde ich auf einer schönen Wiese bei der Stadt von Brett und Balken ein rohes Theater nach meinem Plane

herstellen und mit der Ausstattung an Dekorationen und Maschinerien versehen lassen; dann würde ich die geeignetsten Sänger auswählen und auf sechs Wochen nach Zürich einladen; den Chor würde ich grösstentheils aus Freiwilligen bilden, denn hier sind herrliche Stimmen und kräftige gesunde Menschen!" Auch das Orchester würde hier gebildet werden, und an alle Freunde des musikalischen Dramas würden Einladungen zum Musikfeste ergehen; auch die hiesige Jugend, die Universität und die Gesangvereine würden zu den drei in einer Woche statthabenden Aufführungen geladen werden; „nach der dritten Aufführung wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt!" (A. a. O.)

Am 29. Mai 1852 schreibt er an Liszt, die ganze Nibelungentetralogie sei im Entwurfe fertig; Mitte Juni heisst es: „meine Walküre fällt furchtbar schön aus!", und zu Ende des Monats meldet er, dass die Walkürendichtung in vier Wochen beendet worden sei; noch müssten aber die beiden Siegfriede nach vollendeter Rheingolddichtung stark umgearbeitet werden; „dann wird's was!" Schon Anfangs November 1852 waren die beiden Siegfriede umgearbeitet, und am 11. Februar 1853 übersandte Wagner an Liszt die für Freunde gedruckte und gebundene Dichtung mit dem Ausrufe: „Im Brande Walhall's möcht' ich untergeh'n!" Nach kurzer Unterbrechung machte er sich nunmehr an die Komposition der Nibelungenstücke. Schon im Oktober 1853 hiess es: „heute floss mir das Rheingold durch die Adern," und am 17. Dezember meldet er: „jetzt bin ich in Nibelheim, heute klagt Mime seine Noth!" Am 15. Januar 1854 ruft er aus: „Das Rheingold ist fertig; ach, wie auch mich die Noth des Goldes umspann!" „Mit dem Rheingold," sagt Wagner in einem epilogischen Bericht (Bd. VI Ges. Schriften) „beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Urmotive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich

aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten!" Das Rheingold wurde sofort in Partitur ausgeführt, im April stieg Wagner mit dem Orchester bereits nach Nibelheim hinab, und im Juni wurde mit der Komposition der Walküre begonnen, deren zweiten Akt er im Juni beendigte.

Mitten in der Komposition des dritten Aufzuges traf ihn der Schopenhauersche Schlag. Im September 1854 schreibt er darüber an Liszt: „Neben dem langsamen Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschliesslich mit einem Menschen beschäftigt, der mir wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist, es ist Arthur Schopenhauer, der grösste Philosoph seit Kant, dessen Gedanken er erst zu Ende gedacht hat; sein Hauptgedanke, die Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend!", er habe jetzt ein Quietiv gefunden, die Sehnsucht nach dem Nichtssein, gänzliche Erlösung! „Da ich doch im Leben nie das eigene Glück der Liebe genossen habe, will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zu Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll; ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um zu sterben!" In einem späteren Schreiben Wagners an Liszt macht er diesen mit der Verneinung des Lebens in Nirwana bekannt; es seien im ersten Christentume, bevor es sich mit den Lehren des Judentums vermischt habe, die Züge der Verneinung und die Sehnsucht nach dem Aufhören des Daseins vorhanden gewesen. An Schopenhauer sandte er jetzt die Ringdichtung, die er nach den Lehren dieses Philosophen nunmehr umgedeutet wissen wollte. Schopenhauer bemerkte darüber in einem Briefe an Julius Frauenstädt in Berlin: „Wol das eigentliche Kunstwerk der Zukunft, es scheint sehr phantastisch zu sein!" Mit seinem intimen Freunde Jakob Sulzer besprach Wagner bald die Möglichkeit einer Errichtung eines Lehrstuhls für Schopenhauerphilosophie an der Universität

Zürich mit Frauenstädt als Professor daselbst. Schopenhauer selbst berichtet hierüber an Frauenstädt im Jahre 1856: „Betrieben wird die Sache von einem Regierungsrath Sulzer, der voll Eifer ist; denken Sie sich nicht dabei einen preussischen Regierungsrath, sondern dieser ist dort vielmehr ein Mann, der an der Regierung des Kantons theilnimmt. Freilich ist dies bis jetzt ein blosser Plan; indessen ist die grösste Eiche einmal eine Eichel gewesen, die jedes Schwein verschlucken konnte!“ jedenfalls sei es eine feste und ehrenvolle Stellung und ein schöner Aufenthalt, „ein ander Leben als in dem gräulichen magern Berlin mit seiner Verruchtheit!“ „Es scheint mir, dass die Züricher sich ein Gewerbe daraus machen, den in Deutschland verkannten oder verhassten Bestrebungen eine Freistätte zu eröffnen!“ fügte er in einem spätern Schreiben hinzu. (Griesebach, Schopenhauers Briefe.)

„Dem jungen Siegfried zu Liebe muss ich wol noch die Nibelungenstücke fertig machen!“ seufzte Wagner jetzt Ende 1854, aber er ging doch an die Arbeit; im Februar 1855 hatte er die Partitur des ersten Aufzugs der Walküre nahezu vollendet; er meldet diesbezüglich an Liszt: „er ist ausserordentlich schön, so etwas habe ich noch nie auch nur annähernd gemacht!“ Als Wagner jedoch 1855 nach London abgegangen war, um daselbst acht Konzerte zu dirigieren, brachte er die Instrumentation der Walküre daselbst kaum zur Hälfte fertig; bei seiner dortigen Unzufriedenheit mit dem philharmonischen Orchester, den ungenügenden Proben und der ablehnenden Zeitungskritik rief er verzweifelnd: „Lasst mich meine Nibelungen vollenden, das ist alles, was ich verlange!“ In London hatte er Bekanntschaft mit Carl Klindworth gemacht, der dann die Klavierauszüge zum Ring des Nibelungen in der Folge bearbeitet hatte. Nach seiner Rückkehr sandte Wagner anfangs Oktober 1855 an Liszt die beiden ersten Aufzüge der Walküre: in entmutigten Stunden habe er die meiste Furcht vor der grossen Scene Wotans gehabt, ja in London wäre er bereits einmal so weit gewesen,

die ganze Scene verwerfen zu wollen; er fand dann aber selbst, dass der Vortrag rein musikalisch und fesselnd wirke. Die letzte grosse Scene zur Walküre hatte er sodann mit der dramatischen Sängerin des Züricher Stadttheaters einstudiert. Bereits im Juli 1856 meldet Wagner an Liszt, er habe neben Tristan noch einen wundervollen Stoff, die Sieger, das Heiligste, die vollständige Erlösung, in Vorbereitung; der Stoff zu den Siegern sei ihm wie ein Blitzesleuchten gekommen; „erst müsst Ihr aber meinen Tristan, namentlich den dritten Akt mit der schwarzen und weissen Flagge verdaut haben, dann würden erst die Sieger deutlicher werden!“ Dabei gedachte er immer noch, erst den Nibelungenring fertigzustellen. Als er bereits sein Landhäuschen auf dem grünen Hügel in der Enge bezogen hatte, schrieb er diesbezüglich noch an Liszt: „jedenfalls verlasse ich mein hübsches Asyl nicht wieder, als bis Siegfried mit Brunhilde vollkommen in Ordnung gekommen ist; bis jetzt bin ich mit dem ersten Akte Siegfrieds fertig geworden; wenn Du einmal die Schmelz- und Schmiedelieder hören willst, sollst Du was Neues von mir erfahren!“ aber schon Ende Juni berichtet er: „ich habe mitten in der besten Stimmung mir den Siegfried vom Herzen gerissen und wie einen lebendig Begrabenen hinter Schloss und Riegel gelegt; vielleicht bekommt ihm der Schlaf gut!“ Thatsächlich wurde Siegfried nach Beendigung der Komposition des zweiten Aufzuges schlafen gelegt, und erst nach Aufführung des Tristan in München im September 1865 wieder erweckt; er wurde aber erst 1869 vollendet und fand mit der Götterdämmerung und dem ersten Ringcyklus seine Erstaufführung 1876 zu Bayreuth, während Rheingold und Walküre in den Jahren 1869 und 1870 bereits in München aufgeführt worden waren. Für das Publikum war die Dichtung des Ringes erst 1863 herausgegeben worden mit einem Vorworte (Bd. VI Ges.Schriften), in welchem Wagner seinen Plan darlegte und zur Aufführung der Festspiele die nötigen Kunstfreunde, eventuell einen Fürsten, suchte; die Benennungen Jungsiegfried und Siegfrieds

Tod waren hier in Siegfried und Götterdämmerung verändert. Ein Jahr später erhielt dann Wagner von seinem kgl. Gönner Ludwig II. den Auftrag zur Vollendung des Nibelungenringes.

Die Zurücklegung der Siegfriedkomposition geschah deshalb, weil Wagner plötzlich den Plan gefasst hatte, erst Tristan in Dichtung und Komposition zu schaffen, dieses Tonwerk dann sogleich ins Italienische übersetzen, und auf deutschen und ausländischen Bühnen alsbald aufführen zu lassen. Die Tristandichtung wurde sofort begonnen und war so frühzeitig beendigt, dass im Herbst 1857 bereits mit der Komposition und Instrumentation des ersten Aufzuges Tristan begonnen werden konnte. Vollendet wurde der erste Aufzug schon Ende 1857; ein Blick in denselben habe ihn wunderbar erhoben, hatte Wagner an Liszt gemeldet. November und Dezember 1857 komponierte Wagner drei Dichtungeu der Frau M. Wesendonk, zu Beginn 1858 war er auf kurze Zeit in Paris abwesend, Februar bis Mai 1858 wurden zwei weitere Gedichte der Herrin auf dem grünen Hügel komponiert, und im Sommer 1858 war der zweite Aufzug zu Tristan von Wagner skizziert worden. Da im August die Katastrophe eintrat, wurde die Komposition des zweiten Aufzuges erst in der zweiten Hälfte 1858 in Venedig geschaffen, und das ganze Tonwerk im März 1859 zu Luzern vollendet; die Erstaufführung hatte am 10. Juni 1865 in München stattgehabt.

Wagner hatte der Dichtung zu Tristan das Epos Gottfrieds von Strassburg in der deutschen Bearbeitung von Hermann Kurz zu Grunde gelegt, und dieselbe nach jenem frei gestaltet, so dass sie zur grossartigen Tragödie von der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben im Liebes- und Todessehnen geworden ist. Tristan und Isolde sind durch das Urgesetz der Liebe bestimmt, einander anzugehören, aber dieser Liebe dürfen sie von Rechtens nicht leben; sie wählen, das Leiden zu enden, den Todestrank; aber der Trank der

Liebe, den Brangäne mit jenem vertauscht, zwingt sie, ihrer Liebe zu leben in der schimmernden Tageswelt; da wenden sie sich ab, nicht von den Leiden, sondern von den Genüssen dieser Welt; sie verneinen sich in der Weltennacht durch Eingehen in Nirwana. — Bezüglich der Kunstperioden von Ring und Tristan und des Stiles dieser beiden Tonwerke siehe Bd. I Anhang dieser Arbeit. Hier sei nur hervorgehoben, dass im Ringe Dichtkunst und Musik dergestalt ihre Vermählung feiern, wie Wagner in seinem Werke: „Oper und Drama" sie dargestellt hat; im Tristan dagegen hat er der Musik eine überragende Stellung zuerkannt, wie er solche in seiner Schrift über Beethoven vom Jahre 1870 zum Ausdrucke gebracht hat: „Eine Vereinigung von Musik und Dichtkunst muss stets zu einer solchen Geringstellung der letzteren ausschlagen, dass es nur zu verwundern ist, wenn wir sehen, wie namentlich auch unsere grossen deutschen Dichter das Problem einer Vereinigung der beiden Künste versuchten; was sie von ernstlichen Versuchen abhielt, mag wohl ein richtig geleiteter Zweifel daran gewesen sein, ob die Dichtung als solche in ihrem Zusammenwirken mit der Musik überhaupt noch beachtet werde. Bei genauem Besinnen durfte es ihnen nicht entgehen, dass in der Oper ausser der Musik nur der scenische Vorgang, nicht aber der ihn erklärende Gedanke die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Die Musik, welche selbst eine umfassende Idee der Welt ist, schliesst das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adaequate Idee der Welt ausdrückt; das Drama überragt ganz in der Weise die Schranken der Dichtkunst, wie die Musik die jeder andern dadurch, dass seine Wirkung einzig im Erhabenen liegt. Wie das Drama die menschlichen Charaktere unmittelbar sich selbst darstellen lässt, so giebt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten Ansich. Im höchsten Kunstwerke muss das vollendete Drama ein weit über das Werk der eigentlichen Dichtkunst hinausliegendes

sein, und die vollendetste Kunstform muss diejenige Form bieten, in welcher, wie für das Drama so besonders auch für die Musik jede Konventionalität vollständig aufgehoben sein wird."

III. Kapitel.

Richard Wagners Häuslichkeit in Zürich im Spiegel seiner Briefe.

Als Wagner nach kurzem Aufenthalt in Paris im August 1849 am Rennwegthor in Zürich bei Klavierlehrer Alexander Müller Abstieg genommen hatte, meldete er an Uhlig: „hier lebe ich auf kommunistische Weise durch Liszt unterstützt, heiter, und ich kann fast sagen glücklich meiner besten Natur nach dahin," trotzdem er daselbst räumlich eingeengt war, und nur ein kommunibles Zimmer ihm dort zum Arbeiten zur Verfügung stand; auch nach Ankunft seiner Frau Minna und deren jüngsten Schwester Natalie Planer hatte ihn nach geschehenem Umzuge in die neue Wohnung in den hinteren Escherhäusern im September 1849 diese Laune nicht verlassen: „Zumal da nun meine Frau bei mir ist, und ich für die nächsten Monate noch ohne Besorgnis um meinen Lebensunterhalt sein darf, ist mir immer so übermüthig behaglich, zu Muthe wie einem Hunde, der die Prügel weg hat!" (Briefe Wagners an Uhlig etc.) Aber die Sorgen um seine hier verfassten Kunstschriften und die zunehmende Kälte in der Temperatur machten ihn doch missmutig: „Mit meiner Laune steht es nicht mehr so gut, Herbst und Winter sind nicht meine Freunde!" Im Dezember 1849 war das für ihn bedeutsame Ereignis eingetreten, dass er von der befreundeten Frau Julie Ritter aus Dresden eine dauernde Unterstützung erhielt, was ihn zu Lobeserhebungen auf die Frauen stimmte:

„Mit Frauenherzen ist es meiner Kunst immer noch ganz gut gegangen, weil bei aller herrschenden Gemeinheit es den Frauen immer noch am schwierigsten hält, ihre Seelen so gründlich verledern zu lassen, als dies unserer staatsbürgerlichen Männerwelt zu voller Genüge gelungen ist! Die Frauen sind eben die Musik des Lebens; sie nehmen alles offener und unbedingter in sich auf, um es durch ihr Mitgefühl zu verschönen!“ Im Januar 1850 wollte er wieder nach Paris wegen Anerbietungen bezüglich musikalischer Arbeiten; die vorläufigen Anfragen waren aber ohne Erfolg geblieben, ihn packten in Zürich die Rheumatismen, er verlor die Lust zu arbeiten und tröstete sich nur noch mit dem Ausspruche Feuerbachs: „Wer nie ausgerufen hat, mein Gott, warum hast Du mich verlassen, der hat den Gott auch nie in sich gehabt!“ (A. a. O.) Nach Beendigung seiner Kunstschriften allgemeiner Natur siedelte er im Juni 1850 von der für ihn keineswegs günstig gelegenen Wohnung in den hinteren Escherhäusern nach der Sternengasse in Enge über, um dort sein grosses Werk: „Oper und Drama“ zu schaffen. Nach geschehenem Umzuge war er voller Lobes auf seine Frau Minna: das Weib werde als Mensch, der Mann aber heutzutage als Philister geboren; „wären die Weiber nicht, wir Männer gingen rettungslos im Dütendrehen zu Grunde!“ er habe wirklich eine neue Frau bekommen; „ist sie auch schon in allem die alte geblieben, so weiss ich doch jetzt von ihr, dass sie mir bis zum Tode zur Seite stehen wird!“ Auch sei mit ihm selbst infolge der beabsichtigten Aufführung des Lohengrin in Weimar durch Liszt eine grosse Umwandlung geschehen, er sei ruhiger und freier geworden. Die Wohnung zum Abendstern in Enge sei höchst angenehm am See gelegen, mit den herrlichsten Aussichten und einem Garten; „im Hausrock gehe ich hinunter und bade mich im See; auch ein Boot ist da, auf dem wir uns selbst fahren!“ Auf Wunsch seiner Frau wurde der Abendstern als Villa Rienzi umgetauft. Frau Minna schien aber nicht die nämliche vorteilhafte Meinung

von ihrem Manne zu haben; auf an Wagner ergangene Anfragen des Weimarer Hoftheaters in Lohengrin-Angelegenheiten meldete sie in Entrüstung kurze Zeit nachher an die Intendanz, ihr Ehegemahl sei verreist, er habe eine längere Reise nach Griechenland, dem Orient und Aegypten angetreten, indessen Wagner am Thunersee im Berner Oberland weilte und an Liszt berichtete, seine Reise nach Griechenland hätte sich zerschlagen. Dafür machte er mit seiner Gemahlin am 28. August, als dem Tage der Erstaufführung seines Lohengrin, eine Reise auf den Rigi am Vierwaldstättersee.

Wie er im Oktober 1850 von Uhlig erfuhr, dass dieser eine Wasserkur gebrauche, schrieb er ihm: „Das Leben an und für sich ist nur ein Abstractum, der thätige Genuss ist erst das Etwas; durch das Wasser werden wir gesund; aber erst dann sind wir gesund, wenn wir auch Wein trinken, ohne uns zu schaden"; aber bereits im Januar 1851 war er selbst infolge Erkrankung ein halber Wassermann geworden. Im Februar 1851 war der spiritus familiaris, Wagners Papagei, gestorben. Er nannte ihn „das liebenswürdigste mich zärtlichst liebende Thier, der kleine redende, singende und pfeifende Hausgeist meines abgeschiedenen kleinen Hausstandes!" Am Abend vor seinem Tode habe er sehnsüchtig nach Wagner verlangt, und als ihn seine Frau von ihm entfernen musste, da Wagner bei der Arbeit gestört wurde, habe er einen bekannten traurigen Laut von sich gegeben; am andern Morgen früh war er plötzlich tot. „Was einem Menschen, der mit Allem nur an die Phantasie angewiesen ist, solch' ein Thier doch sein und werden kann!" So sei es auch seiner Frau ergangen: „Der Vogel war etwas Unwillkürliches zwischen uns und für uns!" Dabei kommen Wagner schwere Gedanken an: „in dieser ganzen weiten Welt habe ich nicht einen Fuss breit Boden, um auf ihn als ganz das treten zu können, was ich nun einmal bin!" (A. a. O.) Ende Juni und anfangs Juli war Theodor Uhlig aus Dresden auf Besuch bei Wagner in Enge; einige Wochen später hatte Wagner dann zu Hause

auf Anraten seines Arztes strenge Wasserdiät, wobei er von Getränken nur Wasser und kalte Milch geniessen durfte; mittags badete er gewöhnlich im See; der Kopf sei ihm zwar bedeutend leichter, aber nur oft etwas blöde. Aber infolge von Rückfällen schon im September musste er sich in die Wasserheilanstalt Albisbrunn bei Hausen, Kanton Zürich, begeben, woselbst er mit kurzem Unterbruch bis dritte Woche November verblieb. Die dortige prächtige Aussicht entzückte ihn; er habe hier den schönsten Anblick gehabt, seit er auf einem gewissen Kreuzturme gestanden habe, die Alpenwelt vom Säntis bis zum Berner Oberland sei hier sichtbar; auch seine Frau kam einige Tage zum Besuch hierher. Ausser der Wasserei beschäftigte er sich, wie er an Uhlig berichtete, damit, auf dem Papier mit Zirkel und Lineal ein Haus zu bauen, später werde er dasselbe in Pappe ausführen; er selbst wünsche sich „ein kleines Häuschen mit Wiese und Gärtchen, Ruhe, Land, eine Kuh, eine Ziege, dann Gesundheit, Heiterkeit, Hoffnung, sonst alles verloren!“

Im Oktober war Wagner von der abgeschiedenen Sternengasse wieder nach dem Zeltwege, diesmal in die vorderen Escherhäuser-Hottingen, umgezogen. Auf den 23. November, als seinen Hochzeitstag, hatte er in Albisbrunn die Kur beendet und zugleich zum Feste einige Züricher Gäste in seiner neuen Wohnung bewirtet, obwohl er selbst noch Wassermann blieb. „Sie soffen wie immer, und mein Ekel vor diesem Weingesaufe hat mich vollends überzeugt, dass ich wirklich kurirt bin“, schrieb er an Uhlig. Durch Advokat Spyri und namentlich auch durch die Hierherkunft der Familie Wille aus Hamburg nach Mariafeld am See war Wagner jetzt öfters in Privatzirkeln eingeladen, und er meldete diesbezüglich anfangs 1852 an Uhlig: „Ich bin verwundert, soviel Lebhaftigkeit und Reiz unter den Frauen von Schweizerfamilien hiesiger Aristokratie anzutreffen; das Frauenelement bleibt immer noch das Einzige, das mir ab und zu zu Illusionen verhilft!“ Seine Wasserkur setzte er zwar zu Hause einst-

weilen fort, wobei jedoch ab und zu ein Glas guter Wein nicht ausgeschlossen war. Nach der Dichtung der Walküre sollte er am Sängerfeste zu Basel am 10. Juli 1852 als Kampfrichter funktionieren; er gedachte von da weg eine Reise ins Berner Oberland und ins Wallis anzutreten; da er aber inzwischen das Kampfrichteramt abgelehnt hatte, scheint auch die Schweizerreise unterblieben zu sein; er machte dafür anfangs November mit Herwegh und Wille eine Tour auf den Glärnisch, ins Klönthal und an den Wallenstadtersee, nachdem er von der Wasserkost allgemach zu Braten und Wein zurückgekehrt war. Aber das „Häuschen mit Garten auf dem Lande weithin auf der Höhe am See, mit Blumen und Thieren umgeben, und mit einem behaglichen Winkel für besuchende Freunde“ lebte jetzt mit solcher Stärke in ihm, dass er es um jeden Preis auszuführen gesonnen war; es könnte dies, meinte er, in der Weise geschehen, dass ihm die Kaufsumme unter der Bedingung geliehen würde, dass das Grundstück dereinst, wenn er und seine Frau kinderlos verstorben, an den Verkäufer zurückfalle. (A. a. O.) — Das Jahr 1853 brachte ihm im Maien die Wagnerkonzerte. Einen Monat zuvor war Wagner von der Besitzerin der Escherhäuser, Frau Clementine Stockar-Escher, in Aquarell gemalt worden, welches Bild er an Hanfstängl zur lithographischen Vervielfältigung sandte. Nach den gewaltigen Anstrengungen dieser Konzertwochen verreiste Wagner nach Brunnen am Vierwaldstättersee, und von dort zweite Hälfte Juli bis Mitte August zum Kurgebrauche nach St. Moritz in Graubünden; nach Zürich zurückgekehrt, machte er vom 24. August bis 12. September noch eine Reise nach Turin, Genua und Nizza, wobei er unterwegs in Spezzia die Eingebung zur Rheingoldmusik hatte; dann holte er im Kurorte Baden in der Schweiz seine Frau ab, welche dort zur Erholung geweilt hatte. Im Oktober hielt er sich noch geschäftlich einige Tage in Paris auf, um sodann zu Hause an der Rheingoldkomposition zu arbeiten. Nach Beendigung der-

selben und nachdem Wagner im Juni 1854 die Walkürenkomposition begonnen hatte, holte er seine Frau am Vierwaldstättersee, wo sie eine Molkenkur gemacht hatte, ab, und während sie sich dann auf Besuch nach Berlin, Leipzig und Zwickau begab, komponierte er in den Escherhäusern die Walküre zu Ende. Im Sommer 1855 nach der Rückkehr aus London, wo er acht Konzerte dirigiert hatte, begab sich Wagner infolge von Gesichtsrose zur Kur auf den Seelisberg; er hatte eben zu Hause noch ein Leid erfahren, indem zehn Tage seit seiner Heimkehr der treue Hund Peps gestorben war. Im Sommer folgenden Jahres war sein ehemaliger berühmter Rienzi, der Sänger Tichatschek aus Dresden, bei Wagner zu Besuch eingetroffen; nachher begab sich Wagner infolge von Rückfällen der Gesichtsrose zur Erholung nach Mornex bei Genf. Von hier schrieb er an Liszt, das Klavierspielen in seiner Umgebung habe ihn nervös gemacht; er wünsche ein kleines Haus für sich allein, mit Garten dazu, entfernt gelegen von allem Geräusch; er habe dem Architekten Zeugheer in Zürich bereits Auftrag gegeben, ein solches für ihn zu suchen; die Mittel hierzu sollten die Verleger seiner neuen Tonwerke beschaffen. Vom 13. Oktober bis 27. November 1856 waren die berühmten Lisztwochen in Zürich (Bd. I, Kap. V der vorliegenden Arbeit). Anfang Januar 1857, nachdem die Skizze zum ersten Siegfriedakte beendigt war, hatte Wagner wieder einige Wochen krank gelegen; auf der Genesung begriffen, konnte er am 8. Februar bereits seinem Freunde Liszt melden, dass der nach Zürich gezogene Kaufherr Otto Wesendonk ein von ihm ersehntes Gütchen auf dem grünen Hügel in Enge für ihn angekauft habe und es ihm für alle Zeiten zur Miete anbiete, so dass er nunmehr die Subvention der Frau Ritter habe aufgeben können, und am 8. Mai schrieb er: „Seit zehn Tagen haben wir das bewusste Landgütchen neben der Wesendonk'schen Villa bezogen; mein Arbeitszimmer ist mit bekannter Pedanterie und eleganter Behaglichkeit hergerichtet; der Arbeits-

tisch steht an dem grossen Fenster mit dem prachtvollen Ueberblick des See's und der Alpen; Ruhe und Ungestörtheit umgibt mich. Ein hübscher bereits sehr gut gepflegter Garten bietet Raum zu kleinen Ruheplätzchen und Promenaden und meiner Frau die angenehmste Beschäftigung und Abhaltung von Grillen über mich; namentlich nimmt ein grösserer Gemüsegarten ihre zärtlichste Sorge in Anspruch. Ich fühle mich gedrängt, in diesem guten Wesendonk einen meiner grössten Wohlthäter anzuerkennen; Anfang Juli hoffen auch Wesendonks ihr Gut beziehen zu können, die Nachbarschaft verspricht mir Freundliches und Angenehmes!" (A. a. O.) Wagner schuf im Jahre 1857 dort Dichtung und Komposition des ersten Aktes Tristan. An Gästen waren unter andern R. Pohl aus Baden-Baden und F. Praeger aus London anwesend (Bd. I, Kap. VI), sowie späterhin der jugendliche Tonkünstler Carl Tausig, der von Liszt an Wagner empfohlen war. „Eine grosse Freude machtest Du mir mit dem kleinen Tausig," berichtete Wagner an Liszt, „das ist ein schrecklicher Junge; bald staune ich über seinen eminent entwickelten Verstand, bald über seine rasende Art. Mit seinem fürchterlich starken Cigarrenrauchen und Theetrinken bei gänzlichem Mangel aller Aussicht auf Bart, erschreckt er mich wie die jungen Enten die Henne, die sie aus Versehen ausgebrütet, wenn sie ins Wasser gehen. Wenn er sich wie ein Bube benimmt, redet er doch meistens wie ein Alter, und zwar von scharfem Kaliber. Aber er zeigt tiefes zartes Gefühl und weithin empfindende Sympathie; musikalisch ist er jedenfalls enorm befähigt und sein rasendes Klavierspiel macht mich schaudern!" (A. a. O.) Wagner erfreute sich nicht lange des Glücks in seinem neuen Heim, denn infolge der mittlerweile eingetretenen Katastrophe (Bd. I, Kap. VI. u. Bd. II, Kap. IV der vorliegenden Arbeit) hatte er am 17. August 1858 sein Heim in der Enge und sein Asyl in Zürich für immer verlassen.

IV. Kapitel.

Richard Wagners Wirken im Interesse Zürichs und seine persönlichen Beziehungen daselbst im Spiegel seiner Briefe.

Ueber seine in Zürich neu erworbenen Freunde und über die in Zürich ansässigen Deutschen (Bd. I, Kap. I u. II) hat Wagner sich nach aussen brieflich an Uhlig und Liszt geäussert. „Die Schweizer Freunde," schreibt er an Uhlig im Februar 1850, „waren darin einverstanden, mich so zu nehmen, wie ich bin," was als gesunde Aeusserung des einfachen Schweizerverstandes aufzufassen sei. Er nennt davon vier mit Namen, von denen er eine kurze Charakteristik giebt: Wilhelm Baumgartner, Klavierlehrer, tüchtiger offener Kopf, heiterer, ungemein gutmütiger und lernbegieriger Mensch; Jakob Sulzer, erster Staatsschreiber, philosophisch fein gebildeter Verstand, nobel, zuversichtlich, fernsehender Radikaler; Spyri, junger Advokat, sehr empfänglich, offenherzig, enthusiastisch, ergeben; Hagenbuch, zweiter Staatsschreiber, schöner junger Mann, hellgeweckter Kopf, gesundes Herz, lebendige Bildung, sämtliche in den 20er Jahren stehend; dagegen sagte er von den Märzrevolutionären, er kenne sie als Philister! Der bejahrte Alexander Müller, seit 18 Jahren Klavierlehrer in Zürich, welcher Wagner vorläufig beherbergt hatte, wird als zuverlässiger ergebener Freund und tüchtiger Musiker, jedoch etwas unzugänglich für die neue Welt geworden, bezeichnet. (Wagner, Briefe an Uhlig etc.) Von seinem Dresdener Freunde Gottfried Semper, Architekt, sagt er in einem Briefe an Liszt, er sei Künstler durch und durch, feurig und durchaus liebenswürdig. Ueber Karl Ritter, für dessen Kapellmeisterthätigkeit am Stadttheater Zürich in der Saison 1850 Wagner sich beim Direktor verbürgt hatte, berichtet er an Liszt, er sei tüchtig gebildet und voller Talent, und namentlich sei auch seine musikalische

Begabung nicht gering; und in späterer Zeit sagt er von ihm, seine Verstand sei enorm, er kenne keinen jungen Mann seinesgleichen.

Vom Personal des Züricher Theaters vom Jahre 1850 (Bd. I, Kap. III), dessen Opernproben und Aufführungen er als mit der musikalischen Leitung betraut zu überwachen und eventuell zu leiten hatte, machte er Uhlig folgende Schilderung: „Bereits auf der ersten Probe war ich verwundert über die Sänger: ein Tenorist mit edlem männlichem Aeussern und liebenswürdiger, sicherer Haltung im Spiel, energisch und anmutig im Gesichtsausdrucke; die dramatische Sängerin sehr gut, mit klangvoller umfangreicher Stimme und gesundem Ausdrucke; der hohe Bassist mit schöner Stimme, energischem Spiel und charakteristischem edlem Gesichtsausdruck; das Orchester gut, aber in Streichinstrumenten verhältnismässig schwach!"

Zwar war die vornehme Welt und Geldaristokratie dem Theater gründlich entwöhnt worden, dagegen hatte sich durch Wagners Befürwortung das gebildete Publikum demselben wieder zugewandt. Bei den geringen äusseren Mitteln habe er nur durch feine und drastische Wirkung die Darstellung hervorzubringen getrachtet; er könne aber nicht ersehen, wie ein Repertoire behauptet werden solle, welches verhüte, dass auf der andern Seite eingerissen werde, was er auf der einen Seite aufbaue. Wenn aber noch etwas von seiten des Publikums für das Theater geschehe, werde er eine leitende Teilnahme für immer bewahren. Der eingetretene Theatereklat hatte jedoch binnen Kurzem (Bd. I, Kap. III) der Leitung Wagners für immer ein Ziel gesetzt. — Bezüglich der Holländer-Aufführung des Jahres 1852 im Züricher Stadttheater (Bd. I, Kap. III) weiss Wagner an Uhlig zu berichten: „Der hiesige Theaterkapellmeister Schöneck, ein junger, talentvoller, zum Dirigiren äusserst befähigter, lebhafter und feuriger Mann quält mich, zu seinem Benefiz im März den Holländer zu geben;" das Orchester werde verstärkt und der Direktor

verspreche in Bezug auf Dekoration das Unmöglichste zu leisten. An Chordirektor Wilhelm Fischer in Dresden meldet er sodann über die Aufführung, dass ein Neffe Fischers den Daland gegeben habe; den Baritonisten Pichon habe er als Holländer so aus sich herausgebracht, dass das Publikum in Erstaunen gesetzt worden sei; der Theaterdirektor hatte aber entgegen seinen Versprechungen einen vagierenden Dekorationsmaler und Maschinisten aufgetrieben, der ihm Skizzen liefern musste, die allerdings von vielem Geschick gezeugt hätten. Bei der Aufführung hatte Wagner zwei Musikdirektoren aus Aarau und Burgdorf und einem Violoncellisten aus Donaueschingen, die er hatte engagieren lassen, die für je zehn Tage eingebüssten Stundengelder zu bezahlen. Der Holländer erlebte hintereinander vier Aufführungen und die Klavierauszüge wurden rasend gekauft. (A. a. O.)

Den Plan zu seinen Wagnerkonzerten (Bd. I, Kap. IV) hatte Wagner bereits im Spätjahr 1851 gefasst. Er teilt darüber an Uhlig Ende Dezember 1851 mit, dass er nächsten Juli das hiesige Theaterorchester zu achttägigen Proben, und die besten Musiker aus Bern, Basel und St. Gallen, um 20 bis 24 Violinen zusammen zu bekommen, nach Zürich engagiere; mit diesem Orchester und einem aus hiesigen Gesangskräften zusammengesetzten Sängerchor werde er in zwei aufeinanderfolgenden Abenden Aufführungen geben; das Programm soll in richtigem Fortschritt in musikalisch ziemlich plastischen Zügen seine wachsende dichterische Stimmung wiedergeben. Im Sommer des darauffolgenden Jahres gedenke er dann in Zürich seine drei Opern ebenso vollständig aufzuführen, wie er es hier mit dem Auszuge thun wolle; „allerdings dürfen meine Freunde nicht ängstlich dasitzen und über Zinsen und Zinseszinsen brüten!“ Aber bereits im folgenden Monate meinte er, es würde nichts aus dem Konzerte, weil die Absichten, die er damit verband, durch das „Leder“ seiner Freunde ihm zu nichte geworden seien. Ueber die im Mai 1853 dann wirklich stattgehabten Konzerte sagt er in einem Berichte an

Liszt (Briefwechsel Wagner-Liszt): „Die Philister trugen mich fast auf den Händen;“ Stücke aus Lohengrin seien einstimmig als das Vorzüglichste erklärt worden, dem Brautzuge und der Hochzeitsmusik habe er einen neuen Schluss gegeben; „diese Stücke wirkten ungeheuer populär, die Frauen sind mir alle gut geworden!“ In dem nach Wagners Angaben konstruierten Schallgehäuse klang das Orchester über die Massen hell und schön; es waren 20 Violinen, 8 Bratschen, 8 Violoncelle und 5 Kontrabässe vorhanden; seine Chöre habe er den Dilettanten derart einstudiert, dass diese zahmen vierstimmigen Menschen endlich sangen, als ob sie den Teufel im Leibe hätten! Ueber das später daran sich anschliessende Ständchen mit Fackelzug weiss er zu berichten: „ein Orchester war vor meinem Hause im Zeltweg aufgebaut, dass ich glaubte, es würde mir ein Schaffot errichtet! Die Festrede war ungemein naiv und treuherzig!“

Von dem Sittener Konzert des Jahres 1854 (Bd. I, Kap. IV), einem Konzerte der Allgemeinen schweizerischen Musikgesellschaft, an welchem Wagner eingeladen war, eine Beethovensche Symphonie zu dirigieren, jedoch während der Probe den Saal verlassen hatte und von Sitten abgereist war, sagt er: „es kam mir vor wie eine grosse Dorfkirmess, auf der ich nicht Lust hatte, mitzumusiciren!“ Dagegen lesen wir von Wagner an anderer Stelle in einem Schreiben an Uhlig die Bemerkung: „Die gewöhnlichsten Tanzmusiken hatte ich hier in Zürich zu Leistungen befähigt, von denen das Publikum und sie selbst zuvor keine Ahnung hatten!“

Was die Katastrophe Wagners auf dem grünen Hügel in Enge bei Zürich im August 1858 anbetrifft, durch welche Wagner veranlasst wurde, nicht nur sein neues Heim, sondern auch sein Asyl in Zürich für immer zu verlassen, ist zu Seite 46—67 Bd. I, Kap. VI der vorliegenden Arbeit noch folgendes nach der zweiten vermehrten Auflage des Briefwechsels Wagner-Liszt (Leipzig 1900) zu erwähnen: In einem Schreiben vom 2. Juli 1858 teilt Wagner an Liszt mit, dass

seine Frau ihre vierteljährige Kur Mitte Juli beendet haben werde; „während zweier Monate musste ich eigentlich täglich auf ihre Todesnachricht gefasst sein; ihr Zustand ist namentlich durch den unsinnigen Genuss von Opium verschlimmert worden;“ jedoch sei die grosse Entkräftigung und Appetitlosigkeit gewichen, eine Kräftigung der Hautfunktionen und ein Anfang von Beruhigung der unablässigen Aufgeregtheit seien eingetreten. Der nächste Brief Wagners an Liszt datiert erst aus Genf vom 20. August, also nach eingetretener Katastrophe; dagegen findet sich ein Schreiben Liszts vom 6. August vor, worin er — wahrscheinlich veranlasst durch inzwischen ergangene, hier nicht zum Abdruck gebrachte Korrespondenz — meldet, dass er vor dem 18. August nicht abkommen könne, weil er vom 15. bis 17. August der Säkularfeier der Universität Jena beizuwohnen habe; er werde also seine Abreise um vierzehn Tage verschieben und am 20. August in Zürich eintreffen. Mit Schreiben vom 20. August Maison Fazy, III. Stock, Genf, ersucht Wagner sodann Liszt, sich zu erkundigen, ob er einige Zeit ungestört in Venedig zubringen könnte, der österreichische Gesandte habe den Pass ohne weiteres visiert; und vier Tage später sendet er an Liszt ein Telegramm des Inhalts, es sei der Gesandte moralisch überzeugt, dass Wagner in Venedig nicht belästigt werde, mit der Bemerkung: „ich habe das Bedürfniss, zunächst auf längere Zeit mich auf das Bestimmteste zurückzuziehen;“ Venedig sei notorisch die geräuschloseste Stadt der Welt, ausserdem seien ihm durch Karl Ritter und Dr. Wille die eingehendsten Berichte über das Leben daselbst zugekommen; er möchte wünschen, dass ihm Venedig, und überhaupt das österreichische Italien dauernd zur Niederlassung bewilligt werde. In seiner Antwort vom 26. August, die Wagner in Genf nicht mehr ereilt hatte, rät Liszt vom Aufenthalt in Venedig ab, empfiehlt dagegen Genua oder Sardinien, und giebt gleichzeitig der Verwunderung Ausdruck, dass Wagner nicht habe bis zum 20. August in Zürich verbleiben können.

Im Schreiben vom 27. September, datiert Palazzo Giustiniani, Canal Grande, Venedig, erklärt Wagner, die Bemerkung Liszts wegen der Feierlichkeiten in Jena sei ihm „unglaublich trivial" vorgekommen, mit dem Beifügen: „Als Deine Nachricht vom 6. August, Du wollest am 20. August in Zürich eintreffen, angekommen war, war ich bereits dagegen unempfindlich geworden." Er suche in Venedig gänzlich negatives Verhalten nach aussen und zu seiner Umgebung; er wolle jedem erdenklichen Berührungspunkte mit der Oeffentlichkeit entrückt sein. Mit Schreiben vom 9. Oktober weist Liszt den Vorwurf der Trivialität zurück; er habe bei den Feierlichkeiten in Jena eine seiner Kompositionen zu dirigieren gehabt, und bestimmt erwartet, dass, falls Wagner früher von Zürich abreise, er ihm doch einen andern Ort, Luzern oder Genf, zur Zusammenkunft bezeichne, was nicht geschehen sei. — Soweit die Ergänzung zur Katastrophe (Bd. I, Kap. VI), zur Tragödie von Tristan und Isolde auf dem grünen Hügel in Enge bei Zürich. — Ein längeres Spottgedicht von Ende 1858 auf jene Tragödie schliesst mit dem Verse: „Mit Grane ohne Zügel — sprengt er vom grünen Hügel!" Damals mochte Wagner allerdings nicht an die Walküre, vielmehr an das Verwehen in Nirwana denken, wenn ihn nicht die allerheftigste Bejahung des Willens zum Leben an einer derartigen That gehindert haben würde.

seine Frau ih
werde; „wäh
auf ihre Tod
lich durch d
worden;“ j
losigkeit g
ein Anfang
seien eing
erst aus
strophe;
6. August
inzwisch
Korresp
abkom
feier d

V. und VI. Kapitel.

Wagners letzte Periode zu Bayreuth (1877—1883) ergleiche mit seinen Kunstperioden in Zürich.

Wagners Revolutions- und Schopenhauerperioden in
und auf seine gemässigte Schopenhauerperiode der
hre (Meistersinger) folgte in seinen letzten Lebens-
zu Bayreuth eine zu jenen insoferne gegensätzliche
als dieselbe in einer in Schriften und Tonwerke
n Verherrlichung des Christentums und der ideali-
i Darstellung der Symbolik der christlichen Kirche
umentierte. Im Gegensatze zu dem Werke Hugo
: „Wagners geistige Entwicklung", in welchem die
von 1865—1883 als diejenige des bedingten Pessi-
bezeichnet wird, möchten wir die zweite Hälfte der-
on 1877—1883 als diejenige des Glaubens bezw.
che bezeichnen. „Es ist mit Priestern und Göttern
", sagt Friedrich Nietzsche, „wenn der Mensch
haftlich wird!" Das war in Wagners Revolutions-
und in der Tristanperiode der Fall; hier herrscht
Glaube: „was Ihr hier hört, ist Rom, Roms Glaube
orte," citiert Nietzsche. Wohl zieht sich durch die
i dieser Periode die Religion des Mitleidens, und die
g des Parsifal führt uns ausserdem in die Reiche der
g und Verneinung des Willens zum Leben, aber
e meint, Wagner hätte eher zu seinem Scheiden aus
lt das Satyrdrama als Parodie auf das Tragische

Register zu Kapitel I—IV.

(Die Ziffern beziehen sich auf die Kapitel.)

Albisbrunn III.
Baumgartner IV.
Escherhäuser III.
Feuerbach I.
Goethestiftung I.
Hagenbuch IV.
Holländer IV.
Hügel, grüner III, IV.
Judentum i. d. Musik I.
Jungsiegfried II.
Katastrophe IV.
Kunst u. Klima I.
Kunst u. Revolution I.
Kunstwerk d. Zukunft I.
Liszt I—IV.
Lohengrin I.
Londoner Konzerte II.
Maikonzerte IV.
Märzrevolutionäre IV.
Mendelssohn I.
Meyerbeer I.
Mitteilung a. m. Freunde I.
Müller, Alexander IV.
Oper und Drama I.
Papagei III.
Rennwegthor III.
Rheingold II.
Ring d. Nibelungen II.
Ritter, Karl IV.
Schopenhauer II.
Semper, Gottfried IV.
Siegfrieds Tod II.
Sittener Konzert IV.
Spyri IV.
Sternengasse Enge III.
Stokar, Clementine III.
Sulzer, Jakob II, IV.
Tausig, Karl III.
Theater Zürich IV.
Tristan II.
Uhlig, Theodor I—IV.
Walküre II.
Wagner, Minna III.
Wesendonk III, IV.
Wieland d. Schmied I.
Zeltweg III.

V. und VI. Kapitel.

Richard Wagners letzte Periode zu Bayreuth (1877—1883) im Vergleiche mit seinen Kunstperioden in Zürich.

Auf Wagners Revolutions- und Schopenhauerperioden in Zürich und auf seine gemässigte Schopenhauerperiode der 60er Jahre (Meistersinger) folgte in seinen letzten Lebensjahren zu Bayreuth eine zu jenen insoferne gegensätzliche Periode, als dieselbe in einer in Schriften und Tonwerke gipfelnden Verherrlichung des Christentums und der idealisierenden Darstellung der Symbolik der christlichen Kirche sich dokumentierte. Im Gegensatze zu dem Werke Hugo Dingers: „Wagners geistige Entwicklung", in welchem die Periode von 1865—1883 als diejenige des bedingten Pessimismus bezeichnet wird, möchten wir die zweite Hälfte derselben von 1877—1883 als diejenige des Glaubens bezw. der Kirche bezeichnen. „Es ist mit Priestern und Göttern zu Ende", sagt Friedrich Nietzsche, „wenn der Mensch wissenschaftlich wird!" Das war in Wagners Revolutionsperiode und in der Tristanperiode der Fall; hier herrscht aber der Glaube: „was Ihr hier hört, ist Rom, Roms Glaube ohne Worte," citiert Nietzsche. Wohl zieht sich durch die Schriften dieser Periode die Religion des Mitleidens, und die Dichtung des Parsifal führt uns ausserdem in die Reiche der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben, aber Nietzsche meint, Wagner hätte eher zu seinem Scheiden aus der Welt das Satyrdrama als Parodie auf das Tragische

dichten und komponieren sollen, anstatt dass er sich hier im Parsifal selbst verneint habe. „Wenn man das Schwergewicht des Lebens nicht ins Leben, sondern ins Jenseits verlegt, so hat man dem Leben überhaupt das Schwergewicht genommen!" (Nietzsche, Ges. Schriften, Bd. VIII.) Nietzsche und Wagner, die ehemaligen Freunde, waren mit der Zeit Antipoden geworden:

Nietzsche hatte die Bekanntschaft Wagners vornehmlich in Triebschen bei Luzern gemacht; wohl hatte er seit der ersten Hälfte der 60er Jahre Schopenhauerstudien obgelegen, war aber seiner Veranlagung und Universitätsbildung nach mehr oder weniger Gegenfüssler Schopenhauers. Da Wagner seinen Ring jetzt schopenhauerisch deutete und eben 1870 seine Beethovenschrift verfasst hatte, feierte Nietzsche in einer Wagner gewidmeten Schrift: „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" in Schopenhauerscher Philosophie die Wiedergeburt des hellenischen Altertums, durch welche die Erneuerung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik statthaben werde. In einer im ersten Bande der Ges. Schriften enthaltenen Vorrede zu derselben aus dem Jahre 1886 bekennt Nietzsche, dass er dort mit Schopenhauerformeln fremde Wertschätzungen auszudrücken versuchte, welche dem Geiste und Geschmacke Schopenhauers von Grund aus entgegenstanden. Der „Tragödie" folgte bezüglich der Wagnerkunst die 1874—1876 mit vielfachen Unterbrechungen entstandene Arbeit „Richard Wagner in Bayreuth"; auch hier bemüht sich Nietzsche, die Ringperiode schopenhauerisch zu deuten, wobei er Feuerbachsche und Schopenhauersche Begriffe zusammenstellt: Wagner sei aus Mitleid mit dem Volke (Schopenhauer) und aus Not zu demselben (Feuerbach) zur Revolution gedrängt worden (Ges. Schriften, Bd. I). Betreffend Einzelheiten im Ringe ist Nietzsche möglichst zurückhaltend, es findet sich vorzüglich nur die Stelle: „im Ring des Nibelungen finde ich die sittlichste Musik, die ich kenne, z. B. dort, wo Brunhilde von Siegfried erweckt wird; hier

reicht er hinauf bis zu einer Höhe und Heiligkeit der Stimmung, dass wir an das Glühen der Eis- und Schneegipfel in den Alpen denken müssen; so rein, einsam, schwer zugänglich, vom Leuchten der Liebe umflossen, erhebt sich hier die Natur; Wolken und Gewitter, ja selbst das Erhabene sind unter ihr!" Am Schlusse der Schrift sagt er: „wo sind die, welche wie Brunhilde ihr Wissen dahingeben und zuletzt doch ihrem Leben das allerhöchste Wissen entnehmen: trauernder Liebe tiefstes Mitleid schloss die Augen mir auf!" Bezüglich dieser Schrift meinte Nietzsche, er sei bei Abfassung derselben bereits nicht mehr richtiger Wagnerianer gewesen, denn zum Betrachten, wie es hier geschehen sei, gehöre schon eine geheimnisvolle Gegnerschaft, diejenige des Entgegenschauens. Späterhin erklärte er seine ehedem gefasste Vorliebe für den Ring des Nibelungen dadurch, weil er die Dichtung als „höchste Vergeistigung und Versinnlichung der Kunst" bezeichnete, und in der Ringmusik eine dionysische Mächtigkeit der Seele und ein Erdbeben einer von alters her aufgestauten Urkraft des Lebens wahrnahm. Nach den Festspielen des Jahres 1876 erfolgte bald der Bruch mit Wagner, welcher zuerst in seinen Schriften „Menschliches—Allzumenschliches" und weiterhin in den Arbeiten über die Philosophie der Zukunft zum Ausdrucke gelangte.

Nietzsche verlangte, dass man Schopenhauer verneine, und er konnte es Wagner nie verzeihen, dass dieser den Ring ins Schopenhauersche übersetzte und überhaupt sein Urteil über Stellung und Wert der Musik zu gunsten Schopenhauers Lehren rücksichtslos änderte. Den Hauptvorwurf aber bezüglich Wagners letzter Periode richtete sich gegen die Verneinung des Willens zum Leben; Nietzsche erblickte im Asketismus als einem Ideal für die Macht und das Interesse des Priesters eine Auflehnung gegen die grundsätzlichsten Voraussetzungen des Lebens (Genealogie der Moral); sodann meint er, sei der ganze Sinn des griechischen Geistes und überhaupt der antiken Welt infolge des Christentums umsonst

gewesen. Dadurch, dass Wagner auch in Schopenhauerschem Sinne die Souveränität der Musik über alle Künste anerkannte, sei er als Musiker unerhört im Preise gestiegen; er wurde gleichsam selbst zum Priester, der eines Tages nicht nur Metaphysik dozierte, sondern speciell asketische Ideale redete; Hass auf Erkenntnis, Geist und Sinnlichkeit haben den Parsifal geschaffen! (Nietzsche contra Wagner; der Fall Wagner; Nietzsche hat kurz vor seiner Katastrophe diese beiden Schriften in allerdings verletzendem Tone geschrieben; es ist dann geantwortet worden, er sei damals durch sein Leiden der „Hofnarr eines frivolen fin de siècle" geworden, siehe Chamberlain, R. Wagner, Seite 67).

Dass Wagner im Parsifal das Mitleiden mit Menschen und Tieren in den Mittelpunkt seiner Darstellung gezogen hat, ist in den Augen Nietzsches verwerflich, denn dieser ersieht nicht nur wie Kant im Mitleid eine blosse Schwäche, sondern sogar eine Verneinung des Lebens dadurch, dass dasselbe das Gesetz der Entwicklung, der Selektion, hemme (Wille zur Macht, Bd. VIII Ges. Schriften), und ein Mitleiden des Heiligen ist ihm ein Mitleiden mit dem Schmutz des Allzumenschlichen (Bd. VII). Wagner dagegen sagt (Schreiben an Ernst v. Weber), dass die Menschenwürde sich erst auf dem Punkte dokumentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Tiere selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird, in Uebereinstimmung mit Schopenhauer, welcher es als Grundfehler des Christentums tadelt, dass dasselbe den Menschen von der Tierwelt losgerissen habe und letztere als Sachen behandle, indem doch das ewige Wesen wie in uns, so auch in allen Tieren lebe, und die Tiere in der Hauptsache und im wesentlichen ganz dasselbe sind wie wir! (Schopenhauer, Ges. Schriften, Bd. V.) Allerdings soll der Mensch in der Bejahung seines Daseins bis zur Verneinung des Daseins des Tieres insoferne gehen,

als der Schmerz, welchen das Tier durch den Tod erleidet, nicht so gross ist wie derjenige, welchen der Mensch durch die Entbehrung des Fleisches des Tieres leiden würde, weil mit der Steigerung der Klarheit des Bewusstseins das Leiden sich gleichmässig steigert.

In dieser letzten Periode habe der altgewordene Wagner, sagt Nietzsche, den wertvollen Teil seiner Freunde verloren, und wie einst im Rienzi, so werde im Parsifal das Gebet wieder zu Ehren gezogen, sagt Dinger, und der Volksmund meinte, dort wie hier hätten bezüglich der Art des Gebetes häusliche Einflüsse auf Wagner thätig eingewirkt.

Die Umkehr Wagners war jedenfalls aufs engste durch die veränderte Lebenslage desselben bedingt. Als Wagner während seiner Tristanperiode im Jahre 1864 in Ludwig II. seinen kgl. Gönner gefunden hatte, definierte er in seiner Schrift „über Staat und Religion" letztere noch damit, dass ihr Wesen im tiefsten Innern des menschlichen Gemütes wie aus der Tiefe wahrnehmbares Licht leuchte; aber bereits nach der Abfassung von „Deutsche Kunst und deutsche Politik" und Wagners darauffolgenden Schicksalen in München und Triebschen waren in evangelischer Beziehung Wandlungen bei ihm eingetreten, und nach seiner Wiederverheiratung stellt er sich in seinen Schriften in den 70er Jahren, so auch in dem Aufsatze „Publikum und Popularität", bezüglich der Ansichten über den Protestantismus auf den Standpunkt Schopenhauers. Die grosse Begeisterung, die Wagner für die Errichtung des Deutschen Reiches entflammt hatte, war hernach wieder etwelcher Enttäuschung gewichen. In seinem Artikel: „Was ist deutsch?" hatte Wagner die bezüglichen Missstände besprochen, worin er auch nebenbei des persönlichen Umstandes gedachte, dass er seinen Kaisermarsch für den Konzertsaal arrangieren musste, weil die bereits getroffenen Dispositionen den Vortrag desselben durch Musik- und Sängerkorps beim Einzug des siegreichen Monarchen nicht gestatteten. Auch noch in späteren Schriften, wie: „Was nützt diese Er-

kenntniss?" und „Erkenne Dich selbst" (Bd. X Ges. Schriften) hat er diese deutschpolitischen Zustände in mehr oder minder abfälligem Sinne beurteilt.

Die entschiedene Schwenkung hinsichtlich der Verherrlichung der christlichen Kirche und der idealisierenden Darstellung ihrer Symbolik, wie sie im Protestantismus nicht gegeben ist, — gleichgültig, dass er in seinen Schriften Ausstellungen an der Handhabe der Symbolik der römischen Kirche macht, — hat aber nach den Festspielen des Jahres 1876 ihren Anfang genommen, und nach Beendigung der Parsifaldichtung ihren eigentlichen Ausdruck in der Hauptschrift des Jahres 1880: „Kunst und Religion" und den anschliessenden Ergänzungsschriften erhalten, und ihren Abschluss mit der Parsifalkomposition bezw. mit dem Tode des Meisters gefunden. Häusliche Einflüsse seiner allernächsten Umgebung und das zunehmende Alter mögen hierzu beigetragen haben; aber wie beim Uebergang von der Revolutions- in die Schopenhauerperiode werden auch hier bei demjenigen von der Schopenhauerschen in diese letzte Lebensperiode Enttäuschungen ihre Rolle mitgespielt haben. Wie Wagner in seiner Revolutionsperiode sich schliesslich einsam auf der Höhe gewahrte, so dass er in einer gegensätzlichen Philosophie sein Heil suchte, mochte er sich hier in der Hilfe namentlich seitens des Staates und deren Oberhäupter für sein Bayreuther Unternehmen enttäuscht fühlen, und es mochte daher die durch häusliche Einflüsse wohl mitbestimmte Umkehr vor sich gegangen sein. Dadurch geriet er vom Nirwana zur Idealisierung der Symbolik der christlichen Kirche, indem er den Satz Schopenhauers, es symbolisiere die christliche Glaubenslehre die Verneinung des Willens zum Leben in der Erlösung des von der reinen Jungfrau geborenen Christus, in seinen Schriften und seinem grossartigsten Tonwerke zum Ausdrucke brachte.

Gewiss ist der ideale Kern der Verneinung des Lebens im Christentume enthalten, aber dies allein hätte nicht genügt,

dass Wagner sich als Schüler Schopenhauers auf diesen Standpunkt gestellt hätte, hat er doch den Tristan buddhistisch gestaltet.

Historisch ist die erfolglose Audienz Wagners bei Bismarck; auch eine Anzahl Fürsten und Prinzessinnen waren für Wagners Unternehmen materiell nicht zu gewinnen. Wagner hatte zwar für die Hilfe König Ludwigs höchste Dankbarkeit, und an seine Villa zu Bayreuth liess er 1874 die Worte setzen: „Hier, wo mein Wähnen Friede fand, Wahnfried sei dieses Haus von mir benannt!" Aber es war doch nur ein Wähnen. Was Wagner im Gegenteile hier mit Sorgen für sein Unternehmen von 1875—1881 zu kämpfen hatte, dafür legen dessen Briefe an seinen Kurwenal, Emil Heckel in Mannheim (Verlag S. Fischer, Berlin), Zeugnis ab. Wagnervereine gab es nur vereinzelte, der „Allgemeine R. Wagnerverein" war erst nach Wagners Tode ins Leben getreten, die Unterstützung seitens der Patrone allein genügte nicht; König Ludwig war zwar immer noch der erhabene Wohlthäter, aber die Lage hatte sich doch nach 10 bezw. 15 Jahren verändert; wir ersehen aus jenen Briefen unter anderem, dass mit grösstem Zögern Wagner ihn noch einmal um Hilfe für die Parsifalaufführung anging, und dass das bezügliche Darlehen nur gewährt werden konnte gegen Verpfändung des Bayreuther Bühneninventars an die kgl. Kasse zu München. Trotz der Anwesenheit Kaiser Wilhelms I. und des Grossherzogs von Baden bei den ersten Festspielen des Jahres 1876 waren diese doch später zu persönlichen Leistungen für Bayreuth nicht bereit; auch von Kaiser Wilhelm II. ist es bekannt, dass er die ältere Oper dem musikalischen Drama Wagners vorzuziehen pflegt. Ein zweites Ringjahr hatte Wagner infolge der finanziellen Schwierigkeiten nicht mehr erlebt, erst 1882 konnten die Festspiele mit Parsifal ihren Fortgang nehmen.

In seiner Schrift: „Kunst und Religion", welche gleichsam als Ausdruck seiner nunmehrigen Auffassung der christlichen

Kirche gelten kann, ersieht Wagner das höchste Wunder in der Offenbarung. Das Leiden Christi ist das wirkliche Abbild des höchsten Mitleidens; das höchste aller Wunder ist dasjenige der Mutterschaft ohne natürliche Empfängnis, weil sich hierin die Verneinung der Welt als ein um der Erlösung willen vorbildlich geopfertes Leben offenbart; hier hat auch die Kunst die mythischen Symbole der Religion ideal darzustellen. In Raffaels Sixtinischer Madonna wird die jeder Möglichkeit des Wissens der Unkeuschheit enthobene göttliche Liebe offenbart, und in Michel Angelos Gemälde des jüngsten Gerichts entsendet die göttliche Mutter, die mit dem Heiland das göttlichste Leiden litt, den der Erlösung unteilhaft Gebliebenen den ewigen Blick trauernden Mitleidens nach. In einer späteren Schrift des Jahres 1881: „Heldentum und Christentum" kommt Wagner zu der Annahme, es dürfe den niedrigsten Rassen der Genuss des Blutes Jesu, wie er in dem einzig echten Sakramente der christlichen Religion symbolisch vor sich geht, zu göttlicher Reinigung gedeihen. (Wagner hatte hier die Regenerationsidee entwickelt. Infolge der Entartung des Menschengeschlechts sollte mit Notwendigkeit die Regeneration der historischen Menschheit erfolgen. Jene Idee hatte bei ihm zwei Stadien; das erste gründete sich auf ein Werk: „Das Heil der Menschheit" von A. Gleizés, in welchem die Entartung auf übermässige äussere Einflüsse, eine gewaltsame Umgestaltung der Oberfläche unseres Planeten und daherigen Abfall der Menschheit von ihrer natürlichen Nahrung zurückgeführt wird; das zweite dagegen stützte sich auf ein Buch des Grafen Gobineau über die Ungleichheit der menschlichen Rassen, worin die Degeneration auf Rassenvermischung gedeutet wird.)

Was die Musik anbetrifft, so erscheint sie jetzt Wagner als die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst; sie offenbart das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit, sie ist selbst die welterlösende Geburt des göttlichen Dogmas von der Nichtig-

keit der Erscheinungswelt (Kunst und Religion). Hiernach komponierte er sein Weihefestspiel, das Mysterium Parsifal. Es kann Parsifal in diesem Sinne als ein grossartigstes Denkmal für die christliche Kirche bezeichnet werden. Wagner gebraucht dabei lediglich den Ausdruck Christentum, während er in seiner Revolutionsperiode in der Schrift: „Oper und Drama" sich dahin äusserte: „Die Gemeinsamkeit, in der sich allein die künstlerische Zeugungskraft des Volkes bis zum Vermögen vollendeter Kunstschöpfung erheben kann, gehörte dem Katholicismus!"

An sich ist die Parsifalsage eine christliche Legende und als solche im Epos Wolfram von Eschenbachs auch verherrlicht. Wagner hatte bereits im Jahre 1848 unmittelbar nach der Komposition des Lohengrin in einem Abschnitt seiner Schrift „Die Wibelungen": „Aufgehen des idealen Inhalts des Hortes in dem heiligen Gral" der Gralssage gedacht; als im Mittelalter der Nibelungenhort an realem Werte immer mehr verlor, sei jenem geistigern Gehalte Raum gegeben worden, und das Streben nach dem Grale habe nunmehr das Ringen nach dem Horte vertreten. Gemeinsam haben die Parsifalsagen mit Wagners Dichtung, dass die Sage vom heiligen Gral den weltlich-ritterlichen Sagen gegenübergestellt wird, das Christentum hier in Gegensatz zur Welt tritt, und dass einzig im Streben nach dem Gralstume die ewige Seligkeit erlangt werden kann. Dort ist das Weltliche sündig, im Gralsdienste liegt das einzig Moralische; hier ist das sinnliche Begehren die Bejahung, das Eingehen im Grale dagegen die Verneinung des Willens zum Leben. Wohl finden wir Handlung und Personen der Parsifalsagen auch bei Wagner wieder, aber die Konzeption der Dichtung ist ausschliesslich geistiges Eigentum Wagners, wie auch die Komposition die geniale Erfindung des Dichterkomponisten ist. In der Verschmelzung des Stiles der Kirchenmusik Palestrinas mit demjenigen des Musikdramas überragt die Musik hier alles an Grossartigkeit; jedes einzelne der Themen, der Charfreitags-

s. R. W.'s Schriften v. 2, 150/52
v. 10, 35

zauber, die Heilandsklage, das Vorspiel, die Gesänge der Gralsritterschaft, die Melodie des Liebesmahlspruches, die grossen Ensemblesätze etc. etc. sind erhabene Dokumente der Musik der christlichen Kirche.

In der Dichtung und Scenerie werden die Gralsburg, der Kuppelsaal, der Orden der Gralsritterschaft und deren Aufzüge, die Posaunenweckrufe, der heilige Speer, das Weihgefäss mit dem Blute des Heilandes, der Schrein mit der Purpurdecke, das Speereswunder, Sänfte, Traumgesicht und Ekstase des Amfortas, die Wiederbelebung des Titurel im Sarge, der Katafalk, das Glockengeläute, Fusswaschung, Salbung, Taufe, Abendmahl, Erglühen der Schale, die Gestalt des Kreuzes, das Charfreitagsgebet und die Enthüllung des Grales als Symbole christlicher Religion die Vergleiche mit unserer Kirche herausfordern.

Die Sentenz der Parsifaldichtung erinnert an das obgenannte Raffaelsche Gemälde der Sixtinischen Madonna: Wie dort die göttliche Liebe der heiligen Jungfrau, jeder Möglichkeit des Wissens der Unkeuschheit enthoben, aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren hat, werden hier im Parsifal die Kundry und mit ihr die der Sinnlichkeit im Reiche der Bejahung Verfallenen in völliger Brechung des Eigenwillens durch göttliche Liebe im Reiche der Verneinung der Erlösung teilhaftig. Das Gemälde Michel Angelos vom jüngsten Gerichte mag dagegen an die kurz vor seinem Tode von Wagner entworfene Aenderung der Sentenz zum Ring des Nibelungen die Erinnerung wachrufen: wie dort die göttliche Mutter den der Erlösung unteilhaft Gebliebenen den ewigen Blick trauernden Mitleidens nachsendet, so erdämmert hier für diejenigen die Erlösung, welche des Mitleidsblickes der Brunhilde, womit diese beim Weltenbrande scheidend die Erde grüsst, teilhaftig geworden sind und der hehren Wotansmaid in Verneinung des Lebens im Tode nachfolgen. Grundverschieden war allerdings diese Sentenz von derjenigen von Wagners Revolutionsperiode des Jahres 1852, die in Brun-

hildens Worten gipfelt: „Selig in Lust und Leid lässt die Liebe nur sein!“ und zu seinem Dramaentwurfe vom Jahre 1848 (Jesus von Nazareth), in welchem er das „Selbstopfer Jesu“ lediglich als „Verneinung der lieblosen Allgemeinheit“ auffasste. Da Wagner selbst es in Zürich seiner Zeit ausgesprochen hat, dass man bei einem Künstler seine Absonderung vom Menschen nicht vornehmen möge, so wenig man Leib und Seele voneinander scheiden könne, sondern ihn vielmehr als „Künstler und Mensch“ beurteilen solle, so wird man seine Schriftwerke der letzten Epoche und sein letztes grossartigstes Tonwerk Parsifal nicht nur auf Kosten der Idealisierung durch den Künstler betrachten dürfen, sondern auch Wagner als Menschen daran messen müssen, und ihm darin gerecht werden, dass er hierin menschlich mitgefühlt habe, wenn er auch, jedenfalls aus den in jener Schrift niedergelegten Bedenken, jener Kirche, die er speciell verherrlichte, formell nicht zugehören konnte. Nietzsche sagt diesbezüglich, es habe Wagner den Weg nach Rom zwar nicht zu gehen, aber zu predigen angefangen, was wohl der Wahrheit am nächsten liegen wird.

Wagner hatte, wie er in der Mitteilung an die Patrone sagte, den Parsifal ausschliesslich zur Darstellung für Bayreuth bestimmt, um dadurch die Fortsetzung der Festspiele finanziell zu ermöglichen; er mochte wohl auch dieses Heiligtum den profanen Blicken der „Gottliebe und Dütendreher“ in unseren Theatern entzogen wissen.[1]) Ob jener betretene Pfad in der Folge Wagner für seine Mitleidstheorie, die Regenerationslehre und die Verständigung über die Möglichkeit einer deutschen Kultur förderlich gewesen wäre? Die bezüglichen Anschauungen in seiner Revolutionsperiode in Zürich stehen zu den obigen allerdings im Gegensatze: „Die Grundanschauung vom Wesen der Natur“ — heisst es in „Oper und Drama“, zweiter Teil, — „hob das Christentum auf und verdrängte sie

[1]) Weil er mit der Dichtung des Parsifal, wie er in einem Briefe an H. v. Wolzogen sagt, eine unsern Operntheatern abgewandt bleiben sollende Sphäre beschritt.

durch eine entgegengesetzte Anschauungsweise. Sterben und Sehnsucht nach ihm ist der einzig wahre Inhalt der aus dem christlichen Mythos hervorgegangenen Kunst; er äussert sich als Scheu, Ekel und Furcht vor dem wirklichen Leben und Verlangen nach dem Tode. Gegenstand der christlichen Kunst war bewusste Abstreifung des sinnlichen Lebens und absichtliche Vernichtung des wirklichen Daseins. Die heimische Sage der deutschen Völker, welche aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden wuchs, war dem christlichen Mythos entgegengesetzt; die germanische Wurzel von der Uranschauung vom Wesen der Dinge suchte das Christentum auszurotten, es nahm ihm seine üppig zeugende künstlerische Kraft. (Wagner selbst sagt in einem Briefe an Liszt, er glaube speciell germanisch auf die Welt gekommen zu sein!) Nachdem das Leben des einheitvollen Leibes des deutschen Mythos sich so durch den Tod in das Vielleben von Myriaden märchenhafter Würmer aufgelöst hatte, wurde ihm wie zu neuer Belebung die christlich-religiöse Anschauung untergelegt; der christliche Ritterroman des Mittelalters begann mit dem vielleibigen Leichenreste dieses alten Heldenmythos. Erst die Forschung der Wissenschaft, welche sich späterhin auf Ergebnisse von Entdeckungsreisen gründete, enthüllte wiederum die Wirklichkeit des menschlichen Lebens. Sobald jemals der Mensch die vollste Befriedigung seines Glückseligkeitstriebes der menschlichen Gesellschaft entnahm, war das Christentum selbst praktisch vernichtet. Die christliche Anschauung, zur Kirche verdichtet, hatte das die freie Individualität zwingende Bestehen des Staates schliesslich zu solch drückender Fühlbarkeit gemacht, dass der nach Aussen geleitete Drang der Menschheit sich auf Befreiung von Staat und Kirche zugleich gerichtet hat." (Bd. IV Ges. Schriften).

Offenbar fiel Wagner in seinem Leben von einer Enttäuschung in die andere, von einem Irrtum in den andern, und wenn Schiller in der Neuzeit so sehr als Vorläufer Wagners gefeiert wird, finden jedenfalls für die Laufbahn Wagners die

Worte Schillers: „Nur der Irrtum ist das Leben, und das Wissen ist der Tod!“ ihre glänzendste Bestätigung.

Nach Beendigung der ersten Festaufführungen des Parsifal reiste Wagner nochmals nach Venedig, wo ihm vor 25 Jahren die uralte Weise, die nie erstirbt, der Klageruf des Gondoliers ertönte, die ihm zur traurigen Hirtenweise im Tristan wurde, und ihm damals sagte, dass er im Sehnen nach Isolden nicht sterben könne. Sie ertönte ihm nunmehr anders, als die „reine und friedenssehnsüchtige Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend!“ (Kunst und Religion). Ein Schlaganfall hatte seinem Wähnen für immer ein Ziel gesetzt, seines Wähnens Frieden fand er nunmehr im Sterben, die uralte Weise war ihm selbst zur Totenklage geworden.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

„Weh, dass auch du am Kreuze niedersankst, auch du, auch du ein Ueberwundener!“ Das war der Abschied Nietzsches an Wagner. Die Philosophie Friedrich Nietzsches hat mächtigen Anhang gefunden. Im Sinne des Goetheschen Spruches: „Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, der hat auch Religion!“ vermöchte wohl der Einzelne der Kirche zu entraten; um Nietzsches willen müsste aber nicht nur Schopenhauer verneint werden, sondern es müssten auch alle Lebenswerte umgewertet werden. Zweifellos finden sich Goldkörner in Nietzsches Philosophie der Zukunft; aber wir stehen noch diesseits von Gut und Böse, und sind so sehr im Nietzscheschen Sinne mit Décadence-Instinkten behaftet, dass die Umwertung der Werte nicht heute, nicht morgen zur That werden kann. „Ich will nicht für heute und morgen, sondern für Jahrtausende Recht behalten!“ sagt Nietzsche (Brief an Deussen), und mit Jahrtausenden gerechnet, werden auch der Wille zur Macht und die Züchtung der Uebermenschen in ihre Rechte treten. Einstweilen wird in nicht absehbarer Zeit noch das Mysterium von Bayreuth, der Parsifal, als grossartigste

Schöpfung auf musikkünstlerischem Gebiete gefeiert werden; er wird stehen und fallen mit dem Christentum, mit dem Mitleiden und mit den Lehren von der Verneinung des Willens zum Leben. Wenn dereinst der Mensch mit dem Rufe Siegmunds in der Walküre: „Erde, halte mich fest!“ seine Götter und Götzen erdämmern lässt, die einzige Möglichkeit aller Idealität und Realität im Leben auf Erden erkannt, und in Politik und Wissenschaft gereift, die „Philosophie der Zukunft“ zur seinen gemacht hat, wird auch R. Wagners Parsifal das Ende erdämmern, indem die Menschheit zum Nietzscheaner geworden ist.

Schlusswort.

Die Umkehr Wagners in seinen letzten Lebensjahren zur Kirche hat in den vorhergehenden Kapiteln nicht nur deshalb ihren Platz behauptet, um den Gegensatz derselben zu seinen Züricher Perioden darzustellen, sondern weil zu jener ein Umstand, wenn auch bloss nebensächlicher Natur, aus seiner Asylzeit in Zürich mitgewirkt haben mag.

Das im Mittelalter katholische Zürich ist infolge der Reformation vollständig protestantisch geworden. Die orthodoxe Kirche, wie sie namentlich auch zu Wagners Zeiten in Zürich die herrschende war, hat, in Beschränkung der Symbolik über die heutige evangelische Kirche Deutschlands hinausgehend, den jüdischen Jehovah dermassen in die Kirche verpflanzt und einen solchen Geist geschaffen, dass nicht nur das Züricher Volk späterhin auf der einen Seite kein Verständnis für Dodels Schrift: „Moses oder Darwin" hegen konnte, und auf der andern Seite der züricherische Demokratismus die sonderbarsten christlichen Sittlichkeitsgesetze schuf, bezüglich welcher man sagen könnte, die Arbeit der ganzen antiken Welt wäre umsonst gewesen, sondern dass auch eine Reihe von Nachkommen der vornehmsten adeligen Geschlechter Zürichs zur katholischen Kirche übertraten. Das Entstehen von Neubauten der letztern ist denn nicht allein der Bevölkerungszunahme, vielmehr auch der geschilderten Verhältnisse wegen infolge der Reformbedürftigkeit der protestantischen Kirche zu Zürich als ein wohl thatsächlich gefühltes Bedürfnis aufzufassen. Zur Umkehr Wagners und namentlich zu seiner grossartigen Verherrlichung der Symbole der Kirche, die nicht

in derjenigen des Protestantismus zu suchen ist, mögen zu den bereits angeführten Gründen die Erfahrungen Wagners bezüglich des züricherischen Protestantismus ebenfalls ihr Scherflein mit beigetragen haben.

Bezüglich der in den vorhergehenden Kapiteln mit einbezogenen Philosophie Friedrich Nietzsches sei hier erwähnt, dass bei den einschlägigen Fragen es sich eigentlich nicht um diejenige von Nietzsche oder Wagner, sondern um Nietzsche oder Schopenhauer handeln kann.

Wagner war ein Künstler, der die Kunstwerke seiner grossen Perioden auf die bestehenden Philosophieen aufgebaut und damit allerdings jene auf seine Weise vertieft und verherrlicht hat. Zum Tonwerke der Revolutionsperiode auf Feuerbachscher Grundlage fühlte Nietzsche sich hingezogen, vom Tristan der Schopenhauerperiode hat er sich dagegen bald und von Parsifal von vornherein abgewendet, weil beide auf der Verneinung des Willens zum Leben basieren. Indem Nietzsche in seinen Lehren Christentum, Jenseits, Kirche, Verneinung des Willens zum Leben bekämpfte, gelangte er in seinen Konsequenzen zu voller Verneinung Schopenhauers, dessen Welt als Wille und Vorstellung er den Willen zur Macht entgegenstellte; er erschütterte in seiner Jahrtausendphilosophie Moral und Recht in ihren Grundfesten, und lehrte in Umwertung aller Werte unter anderm die Züchtung des Uebermenschen.

Siebzehn Jahre, nachdem der hochselige Bayreuther Meister ins christliche Reich des heiligen Grals eingegangen war, kehrte Nietzsche, dessen Katastrophe infolge Seelenleidens bereits vor 10 Jahren hereinbrach, zur Erde, die ihn gebar, wieder zurück. Seine Philosophie aber wird leben und die in Erz eingegrabenen Tafeln Zarathustras werden Schopenhauer und seine Verneinung des Willens zum Leben um Jahrtausende überdauern.

Nachtrag.

Im Anschlusse an das Vorhergehende seien hier noch die hauptsächlichsten Meinungen Nietzsches in seiner Periode der Umwertung aller Werte über den Nibelungenring erwähnt:

Die Musik des Ringes wird von ihm als Hegelsche Theorie missbilligt, Wagner habe Hegels „Musik als Idee" hier praktisch ausgeführt. (Wagner gebraucht den Ausdruck „Idee" nicht, er spricht von „Gedanken" und „Ahnung"; der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks ist die Versmelodie des Darstellers; auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der Gedanke des Instrumentalmotives her; Bd. IV Ges. Schriften). Sodann hat die ernste Musik Wagners mit ihrer Polyphonie überhaupt keinen Raum in der Jahrtausendphilosophie, denn „das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füssen!"

An der Dichtung des Ringes lobt Nietzsche zwar die gesunde Sinnlichkeit Feuerbachs, — Siegfried und Brunhilde sind das Sakrament der freien Liebe, Sinnlichkeit und Keuschheit sollen einander nicht ausschliessen bezw. nicht in Gegensatz zu einander treten wie dies in Wagners Parsifal geschehen ist, — jedoch zieht er die in die Natur zurückübersetzte Liebe in Bizets Carmen vor. — Für die universelle Liebe Wagners scheint Nietzsche noch eine andere Erklärung zu haben, als diejenige Feuerbachs von der allgemeinen Menschenliebe, wenn er sagt: „Die Liebe ist die Gefahr des Einsamsten, die Liebe

zu allem, wenn es nur lebt!“ Denn das Gefühl grosser Vereinsamung trieb Wagner bekanntlich zur Philosophie Schopenhauers. Auch an Siegfried gefällt ihm, dass er Verträge bricht und typischer Revolutionär wird. Die Sentenz des Ringes: „Selig in Lust und Leid lässt die Liebe nur sein!“ wäre dagegen nur Trost auf eine Utopie; der Begriff „Lust“ soll tiefer gefasst werden; in Zarathustras Rundgesang heisst es; „Lust — tiefer noch als Herzeleid, doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!“

Nietzsche hat eine seiner letzten Schriften: „Götzendämmerung“ betitelt; wenn auch der Inhalt derselben, worin Götzen ausgehorcht werden, die Wagnerkunst nicht berührt, so ist doch im Titel die Götterdämmerung Wagners gleichsam persifliert. Nietzsche missbilligt die Worte Brunhildens: „Der Götter Ende dämmert nun auf!“, denn die Götter dämmerten sich nicht zu Tode, vielmehr sie haben sich selber einmal zu Tode gelacht; das geschah, als ein Gott sprach: „Es ist Ein Gott, Du sollst keinen andern Gott haben neben mir!“ und alle Götter lachten damals und wackelten auf ihren Stühlen und riefen: „ist das nicht eben Göttlichkeit, dass es Götter, aber keinen Gott gibt?“ (Nietzsche, Bd. VI). Nietzsche setzt an Stelle der Götter den Uebermenschen: „Gott starb, der höhere Mensch wird Herr!“ „Tot sind alle Götter, nun wollen wir, dass der Uebermensch lebe!“ Was gross ist am Menschen, ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist, denn er ist die Brücke zwischen Tier und Uebermenschen, — und dass er ein Untergang ist, aber nicht für das Himmelreich, „denn wir wollen das Erdenreich!“ Nicht die Verneinung des Willens zum Leben sei des Menschen Ziel, er soll sich vielmehr der Erde opfern, auf dass die Erde einst des Uebermenschen werde. Der Mensch aber muss überwunden werden; wie der Mensch die Tiere überwunden hat, wird der Uebermensch ihn selbst überwinden; im Meere des Uebermenschen wird die grosse menschliche Verachtung untergehen; im Uebermenschen wird der Sinn der Erde verkörpert werden.

Nietzsche frägt, warum denn eigentlich der Naturbursche Parsifal mit so verfänglichen Mitteln katholisch gemacht worden sei; warum wurde denn die Sentenz des Nibelungenringes schliesslich katholisch? Wagner mochte es jetzt erwünscht sein, dass der germanische Götterhimmel unterging, während die katholische Brunhilde der Welt ihren Mitleidsblick zuwenden sollte! Die Sage von den Walküren, so wird jetzt behauptet, soll keine altgermanische, vielmehr eine altchristliche Anschauung sein (Chamberlain, R. Wagner, S. 270). Da wäre es doch eher angezeigt gewesen, dass Brunhilde ins Kloster gegangen wäre und dass Grane bei einem Kreuzzuge Verwendung gefunden hätte, anstatt dass Maid und Ross beim Weltenbrande den Untergang finden . . . .

Jene obigen Fragen hängen alle mit der Rückkehr Wagners zur Kirche zusammen. Diese Rückkehr dürfte ihre Keime, soweit sie auf häusliche Einflüsse zurückzuführen sind, in der Frage nach der Zusammensetzung der nächsten Generation bezw. in der Geburt des Siegfriedidylls besitzen. Hier darzulegende Einzelheiten würden ein allzutiefes Eingreifen in Allzumenschliches erfordern; man muss der Menschheit überlegen sein durch Höhe der Seele, sagt Friedrich Nietzsche.

Im Verlag von HERMANN SEEMANN NACHFOLGER in LEIPZIG ist erschienen:

Richard Heuberger:

Im Foyer

Gesammelte Essays über das Opernrepertoire der Gegenwart.

Preis brosch. M. 2,80; geb. M. 4,—.

Dr. Paul Sakolowski:

Rollwenzelei und Eremitage

Bayreuther Stimmungen.

Preis brosch. M. 2,50; geb. M. 3,50.

Der bekannte Musikschriftsteller beleuchtet in diesen lebendig geschriebenen Essays die alte Festspielstadt von durchaus neuer Seite, indem er die Kulturepochen des XVIII. Jahrhunderts und der ersten Romantik zu dem heutigen Bayreuther Milieu und Richard Wagners Schöpfungen in Beziehung bringt. Die ästhetischen und kritischen Untersuchungen schliessen mit einer objektiven Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit Siegfried Wagners, dessen Bild das geschmackvoll ausgestattete Werk enthält, und werden gewiss jedem Festspielbesucher reiche Anregung und Belehrung bieten.

Dr. Paul Sakolowski:

Bayreuther Nächte

Gedanken eines Nibelungen.

Preis brosch. M. 1,80; geb. M. 2,50.

Diese teils ernsten, teils humoristischen Nachtbilder des Bayreuther Lebens während der Festspielzeit sind recht dazu angethan, bei den Parsifal-Gästen Erinnerungen und Gedanken wachzurufen, wie sie die denkwürdige Stadt dem mit offenem Auge Sehenden reichlich offenbart. Besonders die Schilderungen des lustigen Künstlerlebens, in dem die Götter der Bühne zu den Menschen herabsteigen, werden die Verehrer der Primadonnen und Heldentenöre lebhaft interessieren. Wir empfehlen das hübsch ausgestattete Büchlein allen Festspielbesuchern, die zugleich einen Führer durch „Bayreuth bei Nacht" haben wollen.

Im Verlag von HERMANN SEEMANN NACHFOLGER
in LEIPZIG ist erschienen:

Ferdinand Pfohl:

West-östliche Fahrten.

Preis brosch. M. 3,50; geb. M. 4,50.

Heinrich Chevalley:

Durch das Mittelmeer nach dem Kaukasus.

Preis brosch. M. 2,50; geb. M. 3,50.

Hermann Frank:

Das Abendland und das Morgenland.

Preis brosch. M. 2,50.

La Mara:

Im Lande der Sehnsucht.

Preis brosch. M. 2,50; geb. M. 4,—.

Ewald Gerhard Seeliger:

An der Riviera.

Preis brosch. M. 3,—; geb. M. 4,—.

Harry Brun:

Italienische Reiseskizzen.

Preis brosch. M. 2,—.

Isolde Kurz:

Italienische Erzählungen.
Preis geb. M. 5,50.

Florentiner Novellen.
Preis geb. M. 5,50.

Phantasien und Märchen.
Preis geb. M. 3,—.

Gedichte.
Preis geb. M. 4,—.

Im Verlag von HERMANN SEEMANN NACHFOLGER in LEIPZIG ist erschienen:

Der Roman von Tristan und Isolde

Von JOSEPH BÉDIER // Mit Geleitwort von GASTON PARIS //

Autorisierte Uebersetzung aus dem Französischen von JULIUS ZEITLER

Preis brosch. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—

Der Roman von Tristan und Isolde ist das hervorragendste poetische Erzeugnis der modernen Romantik. Halb Geschichte, halb Dichtung schildert er die Schicksale des unsterblichen Liebespaares, die schon Wagner zu seinem grossartigsten Musikdrama begeisterten. Die tiefe Poesie des Romans steigert sich in einzelnen Abschnitten zu einem geradezu berückenden Glanz. Wie Tristan den Morholt erschlägt, wie König Marke um Isolde wirbt, wie beide dann alle Bitternisse der Liebe durchkosten, als Flüchtlinge verbannt und verfehmt durch den Wald Morois irren, wie Isolde wieder an den Hof Markes kehrt und das Gottesurteil wagt, durch das Liebesidyll im Schlossgarten hindurch bis zum endlichen Unheil des schwarzen und des weissen Segels — es giebt keine Geschichte, die zugleich ergreifender und entzückender wäre, als dieser Roman. Seine Lektüre ist wie eine Wanderung im romantischen Märchenwald. Er ist ein Liebesbrevier vom höchsten Rang und ein Lebensbuch, das jedem seine eigenen Schicksale wiederspiegelt.

Von demselben Werk ist im Verlag von HERMANN SEEMANN NACHFOLGER in LEIPZIG eine grosse

PRACHTAUSGABE

erschienen, mit ca. 150 Vollbildern, Textillustrationen und Zierleisten geschmückt von Robert Engels

Preis in vornehmem Geschenkband M. 18,—

Liebhaberausgabe, nur 50 numerierte Exemplare,

Preis in hochfeinem Ledereinband geb. M. 50.—

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

MUSIC LIBRARY

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

MAR – 4 1961	
NOV 3 1972	
DEC 11 1972	
Jan 15, 1972	

LD 21–50m-6,'60
(B1321s10)476

General Library
University of California
Berkeley

ML410.W1.B4
-
v.1-2
C037346721
U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037346721

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY